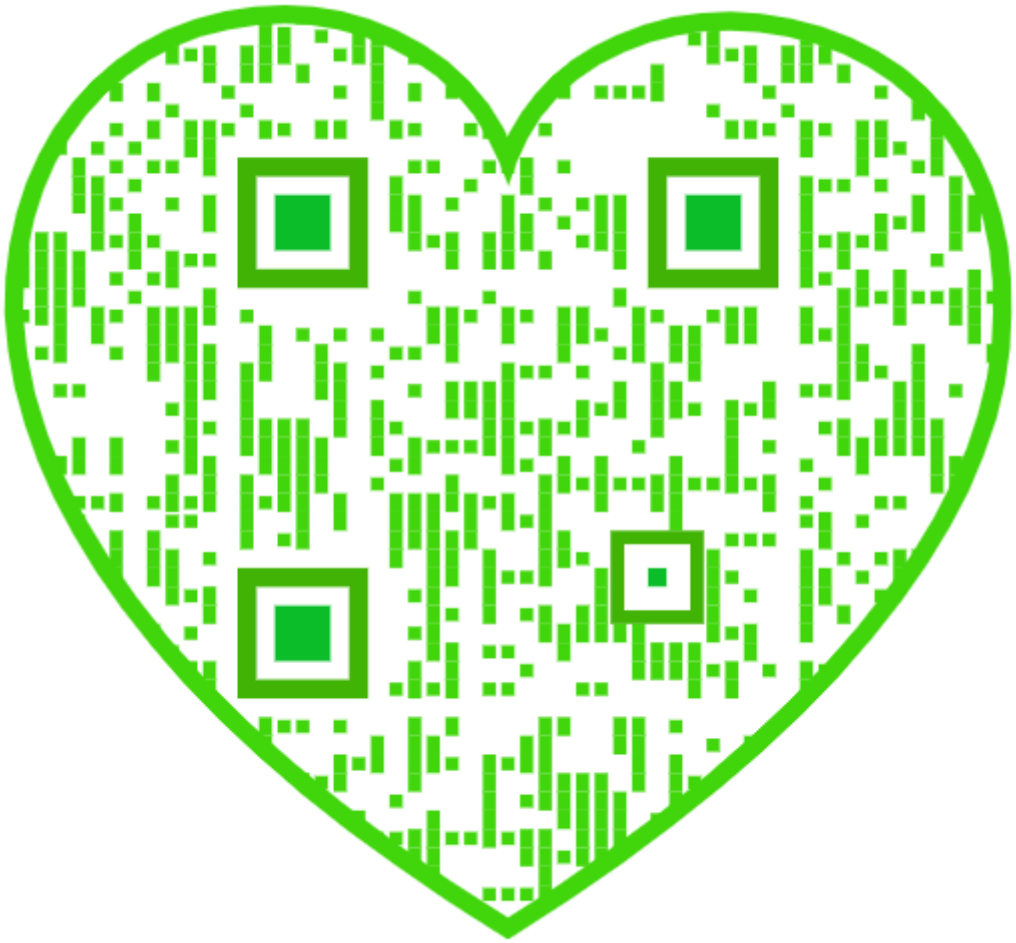
De Gulden Passer. Jaargang 52

bron
De Gulden Passer. Jaargang 52. De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen 1974

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_gul005197401_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.



[De Gulden Passer 1974]

Bijdragen tot de geschiedenis van de grafische kunst opgedragen aan prof. dr. Louis Lebeer ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag
Eerste deel
Contributions à l'histoire de l'art graphique dédiées au prof. dr. Louis Lebeer à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire
Premier volume

Prof. Dr. Louis Lebeer

Louis Lebeer: biografische schets

Louis Lebeer werd op 2 oktober 1895 te Mechelen geboren en volbracht zijn lagere en middelbare studies aan het Sint-Romboutscollege. Vervolgens ging hij aan de Leuvense Universiteit in de medicijnen studeren. In juli 1914 slaagde hij in zijn kandidaats-examen, maar kort daarop brak de oorlog uit die zijn toekomstplannen een andere wending gaf. Hij nam de wijk voor de bombardementen en vluchtte, zoals zovele andere Belgen, naar Engeland. Daar nam hij dienst en werd hij vanwege zijn perfekte kennis van het Engels bij een afdeling van de verbindingstroepen aan het IJzerfront ingedeeld.

Na de wapenstilstand zag hij ervan af de lange studie in de medicijnen voort te zetten. Dank zij de uitzonderlijke studievoorwaarden, die aan oud-strijders werden verleend, kon hij kort na elkaar al de examens afleggen die hem de doctorsgraad in Wijsbegeerte en Letteren (Germaanse filologie) bezorgden. Hij had inderdaad een bijzondere aanleg voor talen, in zoverre zelfs dat hij werd uitgenodigd om tijdelijk Engels te onderrichten aan Britse leerlingen.

Gedurende enkele maanden gaf hij les aan de athenea van Hasselt en Chimay en op 28 oktober 1922 trad hij als stagiair in dienst bij de Koninklijke Bibliotheek van België, nadat hij hiervoor de twee vereiste examens had afgelegd. Ondertussen was hij gehuwd met een verwante van de befaamde Mechelse beiaardier Jef Denijn.

In 1923 behaalde hij het diploma van kandidaat-bibliothecaris. Op 30 oktober van datzelfde jaar werd hij in zijn ambt benoemd en verbonden aan de catalogussectie. Hem werd de taak opgedragen de catalogus van de Fétiscollectie te integreren in de algemene catalogus. Ondertussen ontdekte René van Bastelaer, conservator van het Prentenkabinet, de uitzonderlijke bekwaam-

heden van Lebeer en ried hem aan zich toe te leggen op kunstgeschiedenis en zich, met het oog op een examen in 1924, te specialiseren in de geschiedenis van de graveerkunst. In feite waren de grondslagen voor een dergelijke studierichting reeds aanwezig, want Lebeer had steeds veel belangstelling getoond voor al wat met kunst te maken had. Op muzikaal terrein b.v. verleende hij gedurende de eerste wereldoorlog als zanger zijn medewerking aan liefdadigheidsconcerten. Dat hij hierbij een heel eind boven het niveau van de amateur uitsteeg bleek uit het feit, dat hij met aria's voor het voetlicht kwam die tot het repertoire van beroepszangers behoren.

Eind 1925 werd Louis Lebeer verbonden aan het Prentenkabinet en vanaf 1927 verschenen van zijn hand achtereenvolgens *De Vlaamsche houtsnede*, *Etskunst* en verschillende artikelen over grafiek. Voor de keus van de Vlaamse prenten, bestemd voor de afdeling Kunst van de Wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1930, werd op hem een beroep gedaan, en ook de samenstelling van de catalogus werd hem toevertrouwd. Weldra volgde hij René van Bastelaer op als lesgever bij het 'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie' te Brussel, waar hij de geschiedenis van de grafische kunsten doceerde.

In 1930 werd Louis Lebeer, ondanks zijn geringe anciënniteit, door hoofdconservator Victor Tourneur voorgedragen als adjunctconservator, belast met de leiding van het Prentenkabinet, en vervolgens met ingang van 31 oktober in die functie benoemd. Deze bevordering dankte hij in niet geringe mate aan het zeer vleiende rapport waarmee conservator Van Bastelaer hem vóór zijn vertrek met pensioen had aanbevolen. Gedurende dertig jaar zou Lebeer zich met grote ijver en bekwaamheid geheel aan zijn taak in het Prentenkabinet wijden.

Tijdens zijn loopbaan wist hij de verzamelingen voortdurend te verrijken, zowel met oude als nieuwe werken, zowel met vreemde prenten als prenten van eigen bodem, zowel met artistieke als dokumentaire aanwinsten. Bij zijn pensionering in 1960 waren de collecties zozeer aangegroeid, dat men er zonder veel moeite een schitterende tentoonstelling mee heeft kunnen opbouwen, zonder evenwel een volledig representatief overzicht van de

nieuwe aanwinsten te hebben kunnen bieden. Tot de prachtigste aanwinsten behoorde ongetwijfeld de verzameling Havenith, die enkele duizenden prenten omvatte. De vriendschappelijke banden, die tussen Lebeer en de grootste Belgische verzamelaar ontstaan waren n.a.v. hun samenwerking voor de Antwerpse Wereldtentoonstelling, waren natuurlijk niet vreemd aan deze verwerving.

Toen aan de Rijksuniversiteit te Gent een cursus in de geschiedenis van de grafische kunsten werd opgericht, werd dit lectoraat aan Louis Lebeer toevertrouwd. Ook door de Luikse Universiteit zal hij, in opvolging van Joseph Brassine, worden uitgenodigd om hetzelfde vak te doceren.

In 1950 werd Lebeer verkozen tot lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België en in 1962 werd hij aangesteld tot Vast Secretaris bij deze instelling, een ambt dat hij vandaag nog steeds even actief waarneemt.

Het zou ons te ver leiden al zijn publikaties sinds 1925 op te sommen; een belangrijk deel ervan vindt men echter terug in het voorwerk tot de catalogus *Het Prentenkabinet: dertig jaar aanwinsten*, *1930-1960* (Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 1961). Ondertussen is deze bibliografie nog aangegroeid met heel wat artikelen en werken, waaronder voornamelijk dient te worden vermeld de beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude. Wat de tentoonstellingen betreft, door Lebeer in België en in het buitenland georganiseerd, deze zijn ook al zo talrijk dat men er onmogelijk een volledig overzicht zou van kunnen geven.

Hoe beknopt dit overzicht van Lebeers loopbaan ook is, het geeft alleszins een vrij nauwkeurig beeld van de veelzijdigheid van zijn activiteiten.

Marie MAUQUOY-HENDRICKX

Louis Lebeer: esquisse biographique

Né à Malines le 2 octobre 1895, Louis Lebeer fait ses études primaires et secondaires au Collège Saint-Rombaut. Ensuite, il entre à la Faculté de Médecine de l'Université de Louvain et, en juillet 1914, il est déjà nanti d'une candidature en sciences lorsque la guerre bouleverse ses projets. Les bombardements le contraignent à s'enfuir et à se réfugier en Angleterre comme tant d'autres Belges. Devenu soldat, en raison de sa parfaite connaissance de l'anglais, il est versé dans un service de liaison sur le front de l'Yser.

À l'armistice, il ne songe plus à poursuivre de longues études de médecine. Au contraire, usant des conditions exceptionnelles accordées aux anciens combattants, il passe, coup sur coup, les examens qui lui valent le diplôme de docteur en philosophie et lettres (philologie germanique). En effet, doué pour les langues, il avait des connaissances linguistiques peu communes, au point d'avoir même temporairement, donné des cours d'anglais à des élèves britanniques!

Après avoir enseigné pendant quelques mois aux athénées de Hasselt et de Chimay, il entre le 28 octobre 1922 à la Bibliothèque royale de Belgique, en qualité de stagiaire, à une époque où il fallait passer deux examens successifs. Entre-temps, il avait épousé une parente du célèbre carillonneur malinois Jef Denijn.

En 1923, il obtient le diplôme de candidat-bibliothécaire. Nommé à la date du 30 octobre, il est attaché à la section du Catalogue et reçoit la mission d'intégrer le catalogue du Fonds Fétis dans le catalogue général. Bientôt René van Bastelaer, conservateur du Cabinet des Estampes, remarque ses aptitudes exceptionnelles et lui conseille de perfectionner ses connaissances en l'histoire de l'art et d'étudier l'histoire de la gravure, en vue de présenter, en 1924, l'examen dans cette spécialisation. Il est vrai que le terrain était préparé, car Louis Lebeer s'était intéressé

toute sa vie aux arts, entre autres à la musique, au point d'avoir prêté le concours de sa voix, pendant la première guerre mondiale, à des concerts de charité: ses prestations dépassaient de loin celles d'un simple amateur; il chantait des airs généralement réservés à des professionnels.

À la fin de 1925, Louis Lebeer est attaché au Cabinet des Estampes et dès 1927, il publie *De Vlaamsche houtsnede*, suivi de peu de *Etskunst* et de nombreux articles sur la gravure. On lui confie le choix des estampes flamandes pour la Section d'art de l'Exposition universelle d'Anvers, en 1930; c'est lui encore qui en rédige le catalogue. Dès lors, il devient le suppléant de René van Bastelaer et donne le cours d'histoire de la gravure à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, de Bruxelles.

S'appuyant sur un rapport très élogieux du conservateur qui approchait de la retraite, le conservateur en chef, Victor Tourneur, demande et obtient que Louis Lebeer, malgré son peu d'ancienneté, soit nommé conservateur-adjoint et chargé de la direction du Cabinet des Estampes, en date du 31 octobre 1930. Sans relâche, il va mettre, pendant trente ans, son zèle et sa compétence au service de sa section.

Il ne cesse d'enrichir les collections d'oeuvres anciennes ou contemporaines, nationales ou étrangères, artistiques ou documentaires, au point qu'à sa mise à la retraite, en 1960, s'il ne sera guère difficile d'organiser une brillante exposition, il sera néanmoins fort malaisé de procéder à un choix entièrement représentatif. Parmi les acquisitions les plus brillantes, on ne peut omettre de citer celle de milliers d'estampes de la collection Havenith. Il est vrai que le plus grand des collectionneurs belges l'avait pris en amitié depuis qu'il avait pu l'apprécier lorsqu'ils avaient travaillé ensemble à l'exposition d'Anvers.

Dès la création du cours d'histoire de la gravure à la Rijksuniversiteit de Gand, on confie à Louis Lebeer l'enseignement de cette branche et, au départ de Joseph Brassine, il sera chargé du même cours à l'Université de Liège.

Membre de la Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, en 1950, il en devient le

secrétaire perpétuel en 1962, et, toujours aussi actif, il l'est encore aujourd'hui.

La liste de ses publications depuis 1925 serait trop longue à dresser, mais on en trouvera une partie importante en tête du catalogue de l'exposition intitulée *Le Cabinet des Estampes: trente années d'acquisitions 1930-1960* (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 1961). Depuis, maints articles et ouvrages sont venus s'y ajouter; le principal d'entre eux est le catalogue raisonné des estampes gravées d'après les modèles de Pierre Bruegel l'ancien.

Quant aux expositions organisées tant en Belgique qu'à l'étranger, elles sont si nombreuses qu'il serait impossible d'en faire le relevé.

Bien que sommaire, cet aperçu de la carrière de Louis Lebeer donne cependant une idée assez juste de la polyvalence de ses activités.

Marie MAUQUOY-HENDRICKX

Hulde aan Louis Lebeer

Een volledige overgave aan het beoogde doel, nagestreefd met methode en nauwgezetheid, kenmerkt het leven van Louis Lebeer. Zo reeds bij de examens waarvoor hij achtereenvolgens is geslaagd: kandidatuur in de wetenschappen, doctoraat in letteren en wijsbegeerte (Germaanse filologie), kandidaat-bibliothecaris met een eerste proef in catalografie en kort nadien een tweede in kunstgeschiedenis (prentkunst).

Beide laatste aspecten van zijn verworven vakkennis ging hij samenvoegen om het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek te verrijken met een onderwerpscatalogus die tevens bewondering en afgunst bij zijn buitenlandse collega's zou wekken. Zijn doel bestond erin de gebruiksmogelijkheden van de verzamelingen te verbeteren, opdat de onstluiting ervan gelijkwaardig met die van de collectie gedrukte boeken zou worden.

Vlak vóór zijn aanstaande afscheid, in 1930, van de Koninklijke Bibliotheek beschouwde René Van Bastelaer Louis Lebeer als de enige die bekwaam was hem op te volgen aan het hoofd van het Prentenkabinet. In een uitvoerig verslag beklemtoonde de uittredende conservator de kwaliteiten van zijn kandidaat. Hij wees op het vlug bereikte meesterschap en de verworven kennis van de jonge bibliothecaris, tevens legde hij de nadruk op zijn wetenschappelijke bekwaamheid, zijn nauwlettendheid, zijn werklust en zijn bezadigdheid, zonder zijn enthousiasme te vergeten dat van hem een ware apostel maakte... Doorkruiste hij inderdaad niet vele jaren lang het hele land om van stad tot stad honderden voordrachten te houden voor allerhande toehoorders om de rol van de prentkunst en haar belang beter te doen kennen? Hoewel de zware leiding van het Prentenkabinet - waaraan hij onmiddellijk een grote uitstraling bezorgde - hem ertoe noopte het aantal voordrachten te verminderen, heeft hij nooit nagelaten te herhalen

- en terecht - dat de prentkunst te vaak werd verwaarloosd door de kunsthistorici.

In 1960 heeft een tentoonstelling, de uittredende conservator van het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek aangeboden, een idee kunnen geven - onvolledig weliswaar - van de uitgebreidheid en de kwaliteit van dertig jaar aanwinsten o.l.v. Louis Lebeer.

Vele door hem georganiseerde tentoonstellingen hebben de rijkdom van de verzamelingen doen kennen alsmede de schoonheid van de werken van oude en nieuwe meesters, zowel uit eigen land als uit den vreemde. Vaak waren deze tentoonstellingen aanleiding tot catalogi met leerrijke inleidingen. Soms echter gebeurde dit spijtig genoeg niet, zoals met de James Ensor-tentoonstelling, onmiddellijk na het overlijden van de geniale Oostendse etser geopend.

Heel de loopbaan van Louis Lebeer is afgebakend met publikaties over de prentkunst in de meest verscheiden periodes en over de meest gevarieerde aspecten. Is hij er niet in geslaagd heel wat vraagstukken op te lossen i.v.m. de oude houtsneden in zijn ‘De geest van de graveerkunst in de XVe eeuw’ en meer bepaald in zijn studie over het ‘Spirituale Pomerium’? De rol van Rubens in de graveerkunst werd aanleiding tot een lang artikel, alsook het Brusselse stadsplan zgn van Tailly, van 1640, waarvan hij een uiterst gaaf en zeldzaam exemplaar van de eerste staat wist te verwerven. Heel fijngevoelige bladzijden wijdde hij aan Rembrandt, waarin hij opeenvolgende versies van de Drie Kruisen aan een scherpzinnige ontleding onderwierp. Hij stelde de beschrijvende catalogus op van de Etsen van Jacob Smits en schreef monografieën of artikelen over haast alle deelnemers aan de opleving van de originele prent van België, van Ensor tot heden, over Armand Rassenfosse, Jules De Bruycker, Albert Delstanche, de gebroeders Cantré, Frans Masereel, Edgard Tytgat, Walter Vaes, Dirk Baksteen, Rodolphe Schönberg, zonder hen te vergeten die nog werkzaam zijn en onder wie hij vele vrienden telt.

De zgn ruststand heeft zijn bedrijvigheid niet verminderd, integendeel. Hij werd Vast Secretaris van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België,

publiceerde nieuwe boeken en gaf vooral zijn beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude uit, ter gelegenheid van de vierhonderdste verjaring van het overlijden van de meester. Hierin zitten veertig jaar navorsing en overpeinzing vervat.

Nog een ander strijdmiddel ten bate van de prentkunst door de eeuwen heen - en zeker niet het geringste - is de leeropdracht die Louis Lebeer sedert 1930 begon te vervullen in het Hoger Instituut voor kunst en archeologie te Brussel en daarna aan de Rijksuniversiteit te Gent en te Luik, er steeds voor wakend zijn stof te vernieuwen en de resultaten van zijn onderzoekingen op het gebied van de grafische kunsten kenbaar te maken.

In één woord: door de uitgebreidheid van zijn kennis, de warmte waarmee hij ze overbracht, het begrip en de vriendelijkheid tegenover kunstenaars, verzamelaars, vorsers, studenten en kunsthandelaars, hebben allen hem met hun achting en bewondering beloond. Ook zijn er velen die in de hem opgedragen Gulden Passer hiervan hadden willen getuigen, maar die om allerlei redenen zeer tot hun spijt op het appel ontbreken. Allen voegen zij zich bij de navolgende auteurs van de bijdragen om te wensen dat Louis Lebeer nog lang iedereen zijn liefde voor de prentkunst en haar merkwaardige geschiedenis deelachtig zal maken.

Herman LIEBAERS

Voorzitter van de '*Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen*'

Hommage à Louis Lebeer

Une propension à bien mener toutes ses entreprises en se donnant à fond, avec méthode et précision, caractérise la carrière de Louis Lebeer. Aussi l'a-t-on vu réussir une candidature en sciences, un doctorat en philosophie et lettres (philologie germanique) et l'examen de candidat-bibliothécaire avec une première spécialisation en catalographie bientôt suivie d'une deuxième en histoire de l'art et de la gravure.

Il ne tarda pas à mettre à profit ces deux spécialisations en dotant le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Belgique d'un catalogue alphabétique par sujets qui fit l'admiration et l'envie de ses collègues étrangers. Son but était d'améliorer les moyens d'utilisation des collections afin de les mettre au service du public, l'égal de la collection de livres imprimés.

En 1930, René van Bastelaer, sur le point de prendre sa retraite, jugeait Louis Lebeer seul capable de lui succéder à la tête du Cabinet des Estampes. Dans un rapport circonstancié, le conservateur sortant mettait l'accent sur les qualités de son candidat. Faisant remarquer qu'il avait rapidement acquis la maîtrise et les connaissances requises, il insistait sur la compétence scientifique du jeune bibliothécaire, sur son acribie, sur son zèle autant que sur sa pondération, sans omettre son enthousiasme qui en faisait un véritable apôtre... En effet, pendant plusieurs années, Louis Lebeer n'était-il pas allé de ville en ville, donner des centaines de conférences à des auditeurs de toutes sortes d'institutions culturelles, pour révéler le rôle de l'estampe et en démontrer l'importance. Bien que la lourde charge de la direction du Cabinet des Estampes - auquel il donna d'emblée un rayonnement exceptionnel - l'ait forcé à réduire le rythme de ses conférences, jamais il ne cessa d'affirmer, à si juste titre, que la gravure n'avait été que trop méconnue de la plupart des historiens de l'art.

En 1960, une exposition en l'honneur de Louis Lebeer, conservateur sortant, eut pour but de donner une idée - forcément restreinte - de l'ampleur et de la qualité de trente années d'acquisition sous sa direction. Les nombreuses expositions qu'il organisa contribuèrent à faire apprécier les richesses des collections et la beauté des oeuvres des maîtres anciens, modernes et contemporains, nationaux et étrangers. Souvent elles furent l'occasion de catalogues enrichis d'une introduction pleine d'enseignements, encore qu'en certains cas, il ait malheureusement fallu s'en passer, par exemple lors de l'exposition des oeuvres de James Ensor, au lendemain du décès du génial aquafortiste d'Ostende.

Toute la carrière de Louis Lebeer fut ponctuée de publications relatives à la gravure aux époques les plus diverses et sous ses aspects les plus variés. N'a-t-il pas élucidé bien des problèmes soulevés par les anciennes xylographies flamandes dans *L'esprit de la gravure au XV^e^ siècle* et surtout dans son étude sur le *Spirituale Pomerium*? Le rôle joué par Rubens dans le domaine de la gravure ne manqua pas de susciter un long article de même que le *Plan de Bruxelles dit* '*de Tailly*', de 1640, dont il avait eu la joie d'acquérir un exemplaire, impeccable et rarissime, en Ier état. À Rembrandt, il consacra des pages nuancées dans lesquelles il analysa en détail les versions successives des *Trois Croix*. Il dressa le catalogue raisonné des *Eaux-fortes de Jacob Smits* et rédigea de nombreuses monographies ou notices sur presque tous les artistes qui participèrent au renouveau de la gravure originale en Belgique, d'Ensor à nos jours, en passant par Armand Rassenfosse, Jules De Bruycker, Albert Delstanche, les frères Cantré, Frans Masereel, Edgard Tytgat, Walter Vaes, Dirk Baksteen, Rodolphe Schönberg, sans oublier ceux qui sont encore actifs actuellement et dont plusieurs sont des amis.

La retraite ne ralentit nullement son travail, au contraire, il assume les fonctions de secrétaire perpétuel de la Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, il a publié de nouveaux livres, un surtout, fruit de quarante années de recherches et de réflexion: le *Catalogue raisonné des Estampes de Pierre Bruegel l'ancien*, à l'occasion de la commémoration du quatre centième anniversaire de la mort de l'artiste:

Pour Louis Lebeer, un autre moyen - et non des moindres - de militer en faveur de l'étude de la gravure à travers les siècles fut l'enseignement qu'il dispensa, dès 1930, à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles et ensuite aux universités de l'État de Gand et de Liège, variant d'année en année les sujets traités et y divulgant le résultat de ses recherches dans le domaine de l'histoire des arts graphiques. Bref, l'étendue de ses connaissances, la chaleur avec lesquelles il les communiquait, la compréhension autant que l'aménité avec lesquelles il recevait les artistes, les collectionneurs, les chercheurs aussi bien que les élèves et les marchands, lui valurent l'estime et l'admiration de tous. Aussi nombreux sont ceux qui auraient voulu collaborer à ce volume que *De Gulden Passer* lui dédie, mais que les circonstances ont empêché de le faire, à leur vif regret.

Tous s'associent de grand coeur aux auteurs des articles pour souhaiter à Louis Lebeer de continuer encore longtemps à faire partager son enthousiasme pour la gravure et pour son histoire.

Herman LIEBAERS,
Président de la 'Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen'

Enkele beschouwingen bij de loopbaan van Louis Lebeer

Precies vijfenveertig jaar zijn door de vingeren gegleden sinds Prof. Dr. Louis Lebeer en ikzelf in elkaars omgeving zijn verschenen: het geschiedde in het Koninklijk Atheneum te Antwerpen tijdens het ‘Eerste wetenschappelijk congres voor boek- en bibliotheekwezen’ (1930); als één van de bibliothecarissen van de Koninklijke bibliotheek nam hij het penningmeesterschap waar. De kennismaking bepaalde zich tot een beleefde handdruk onder het glimlachend oog van Prof. Dr. Maurits Sabbe, voorzitter van het Congres, toen Conservator van het Museum Plantin-Moretus. In het raam van de algemene Wetenschappelijke Congressen, van zo grote betekenis gebleken voor de bevestiging van de waarde van de Nederlandse wetenschap in België (nog vóór de vernederlandsing van Gent), werd de proef gewaagd of ook, in het domein van het boek, van de typografie, van de illustratie, van de bewaarplaatsen van dat culturele goed, voldoende koppen, demonstratief bijeen te brengen zouden zijn in gezelschap van enkele Nederlandse geleerden b.v. van Prof. Burger. Van de Koninklijke bibliotheek betuigden zich o.a. Dr. Fred. Lyna, Dr. Louis Lebeer; van de Rijksuniversiteit Gent: Dr. René Apers, Dr. Carl Debaive; van de Katholieke universiteit Leuven: Mgr. Van Cauwenbergh; van de Vrije Universiteit Brussel: Prof. Dr. Maurits Sabbe. De wereld van het boek was vertegenwoordigd door Prosper Verheyden; de algemene opslagplaatsen van leesmateriaal door Emm. de Bom (Stadsbibliotheek Antwerpen) en Lode Baekelmans (Volksbibliotheek Antwerpen).

Deze kogel was door de kerk: wij zullen met een paar dozijn ‘collega's’ onder elkaar zijn geweest: Dr. Louis Lebeer bewoog zich bescheiden, geruisloos. Beperkte zich tot zijn taak. Pas tijdens het tweede congres (Gent, 1932) nam hij, reeds als conservator,

een gedeelte van de agenda voor zijn rekening: het klare betoog over *De juiste dateering van Hendrik Utenbogaerde's* '*Spirituale Pomerium*' werd voorgedragen met de iets hoge stem, die ik hem heb weten voeren tot op de dag van vandaag: kalm, toch met nadruk, elk woord en uitdrukking de tijd toegemeten, die zij nodig hebben om het gehoor van de gesprekspartner wel degelijk te bereiken.

Of ik Prof. Dr. Louis Lebeer sedertdien onderga als conservator van het door hem op analyse van de bewaarde kunstprenten of documenten ingestelde Prentenkabinet, of als Vast Secretaris van de Kon. Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, of in enig gesprek, waar wij elkaar ontmoeten als vertegenwoordigers van 'onze' instellingen, het gaat steeds om éénzelfde zichzelf ultiem getrouwe mens en geleerde. Hij onderscheidde zich in zijn beheerst voorkomen wel enigszins van wijlen Dr. Jan Lebeer, de te Antwerpen zo hooggewaardeerde en in zijn tijd zo moderne kinderarts, lid van de Koninklijke Academie voor Geneeskundige Wetenschappen, gehuisvest in een voor zijn tijd zeer up to date geoordeelde woning. Uiterlijk was deze levendiger, ook ronder van gestalte, overvloeiend van gespraakzaamheid. In de toewijding - elk op zijn terrein - waren zij echter aan elkaar nauw verwant; in de ernst bij de uitoefening van hun onderzoek; in de belangstelling voor alle facetten van hun discipline, in de geschiedenis van hun vak, in de liefde tot elk object dat hun als dusdanig onder handen moest komen.

Mevrouw Mauquoy volgt in haar bijdrage tot deze bundel de geleerde op zijn vele wegen. Grootmaarschalk van het Hof H. Liebaers zal hem beschouwen in zijn carrière, zodat wij een volledig portret van een alleszins bedrijvig man in ons kunnen bewaren, terwijl de verscheidenheid van de hem toebedachte bijdragen van dit door de zorgen van Dr. L. Voet, Conservator van het Museum Plantin-Moretus, klaargekomen *Album* kan getuigen voor de veelzijdigheid van de kunsthistoricus, de hoogleraar en de zoeker, want menig stuk ontstond toch uit een, zij het ogenblikkelijke gelijkgerichtheid, uit een bereidheid tot medeonderzoek van enig kunsthistorisch detail of probleem, uit een spontane vingerwijzing-met-resultaat voor derden, voortspruitend

uit een zo gedegen beheersing van de prentkunst in haar ontelbare varianten en procedés, in onderling zo van elkaar verschillende tijdstijlen.

Persoonlijk wil ik niet vergeten hoe dienstvaardig de ‘bewaarder’ van het Prentenkabinet in de bovenvertrekken van het Paleis van Karel van Lorreinen op mij afkwam, toen ik nog zocht naar de authentieke uitbeelding van de omgeving waarin een literair moment van de Noordnederlandse letteren zich in de Belgische Ardennen, bij Laroche, had afgespeeld. Rond de ontmoeting van Jacques Perk met Mathilde Thomas wenste ik het uitzicht van de ‘patache’, die Perk en Mathilde en Oscar Wilde en Rennell Rodd had vervoerd, te kennen... In hoogsteigen persoon peilde de conservator mede naar eventuele echte bronnen: etsen, tekeningen, geïllustreerde dagboeken in handschrift, foto's etc. Te langen leste kwamen overvloedig gestoffeerde rijen netjes ingedeelde en gerangschikte prentbriefkaarten van welke graad van non-artisticiteit ook en ‘ouderdom’ aan de beurt, documentair van onschatbare betekenis. De hand van de bibliothecaris was in de conservatorpraktijk tastbaar aanwezig. Ik voelde mezelf gevleid en gerust, want wie zou *toen*, en... op zó hoog niveau, de waarde van een ‘postkaart’ (met of zonder zegel) mede hebben willen erkennen? Slotsom: het romantische rijtuig kwam te voorschijn. Mijn jacht werd met succes bekroond, maar niemand was gelukkiger dan de conservator zelf, die mij met voorname glimlach en doordringende blik inwijdde in zijn voornemens om álle ‘prenten’ (= afbeeldingen) ‘onder zijn hand’ kunsthistorisch, geografisch, historisch, artistiek, geografisch (landschappelijk en urbanistisch), technisch en industrieel-archeologisch (de term bestond nog niet) te beschouwen, verkeerswezen, mode en haartooi en wat dan nog daarbij niet te vergeten. Die dagen ben ik rijker naar werk en huis teruggekeerd.

Een overzicht nemen van Prof. Dr. Lebeers zo genuanceerde bevoegdheden voert tot bewondering voor het opgespaarde weten en voor het doorzicht van de geleerde, die zijn verzameltoeleg niet mocht maar ook niet wilde gericht houden op de prestaties van een roemrijk verleden alleen: ook de erkenning van het kunnen van het eigen jongste heden spreekt uit de rijkdom van ons nationaal

Prentenkabinet. Hoe vaak heeft Dr. Lebeer eigentijdse kunstenaars innerlijk verblijd en zelfzeker gemaakt door zijn smaak? Daarin was hij het alter ego van de Antwerpenaar Roger Avermaete. Blijft de prentkunst onder alle kunsten op hoog niveau in de loop der eeuwen in de Nederlanden beoefend niet demonstratief als constante de aandacht vragen, universeel? Dit klare inzicht, zonder declamatie en geweld, zonder verpozen gedurende ongeveer zestig jaar bevorderd te hebben, gedurende een lange tijd het Rijksprentenkabinet systematisch en analytisch te hebben mogen opbouwen en tijdens heel de periode zijn wijsheid in geschrifte ook door leergangen en lezingen te hebben willen uitdragen, vervult een grote schare van vrienden, collega's, lezers en leerlingen ten opzicht van Prof. Lebeer met blijdschap. Zij prijst de man gelukkig die dergelijke levensvrucht mag oogsten.

Ger Schmook
Voorzitter van de '*Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen*'

Quelques réflexions sur la carrière de Louis Lebeer

Il y a tout juste quarante-cinq ans que le Professeur Lebeer et moi nous nous rencontrions pour la première fois. Cela se passa à l'Athénée royal d'Anvers durant le premier congrès scientifique du Livre et de la Bibliothéconomie (1930); en tant qu'un des bibliothécaires de la Bibliothèque royale il assuma la trésorerie. Ce premier contact se limita à une poignée de mains polie sous le regard souriant du Professeur Maurits Sabbe, président du congrès, conservateur du Musée Plantin-Moretus à cette époque. Dans le cadre des congrès scientifiques, dont l'importance s'est avérée si grande pour la confirmation de la valeur de la science néerlandaise en Belgique (encore avant la néerlandisation de Gand), on tenta de savoir si, également dans le domaine du livre, de la typographie, de l'illustration, des lieux de conservation de ce bien culturel, il serait possible de réunir efficacement un nombre suffisant de têtes en compagnie de quelques savants des Pays-Bas, p.ex. le Professeur Burger. Messieurs Fréd. Lyna et Louis Lebeer représentaient la Bibliothèque royale, Messieurs René Apers et Carl Debaive l'Université de Gand, Mgr Van Cauwenbergh l'Université catholique de Louvain, le Professeur Maurits Sabbe l'Université libre de Bruxelles. Le monde du livre était représenté par Prosper Verheyden, les entrepôts généraux de matériel de lecture par Emm. de Bom (Bibliothèque municipale d'Anvers) et par Lode Baekelmans (Bibliothèque populaire d'Anvers). Ce dé en était jeté; nous aurons formé là un groupe d'une vingtaine de ‘collègues’: Louis Lebeer agissait discrètement, sans faire de bruit. Il se bornait à accomplir sa tâche. Ce n'est qu'au cours du deuxième congrès (Gand, 1932) que, déjà comme conservateur, il prit à son compte une partie de l'agenda. De cette voix un peu aiguë que je lui ai connue jusqu'à aujourd'hui il lut un clair exposé

sur *De juiste dateering van Hendrik Utenbogaerde's* '*Sprituale Pomerium*', calmement, avec précision, réservant à chaque mot et expression le temps nécessaire pour être bien compris de son auditoire.

Depuis lors j'ai rencontré le professeur Louis Lebeer en diverses occasions: soit comme conservateur de ce Cabinet des Estampes qu'il a organisé en fonction de l'analyse des gravures d'art conservées, soit comme Secrétaire perpétuel de la 'Kon. Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten', ou dans des entretiens où nous représentions 'nos' organismes; mais toujours il se manifestait, tant en sa qualité d'homme que de savant, indéfectiblement fidèle à lui-même. Par son allure réservée il se distinguait bien un peu de feu le Docteur Jan Lebeer, qui fut à Anvers un pédiatre hautement estimé et très moderne pour son temps, membre de la 'Koninklijke Academie voor Geneeskundige Wetenschappen', habitant une maison jugée à l'époque très moderne. Extérieurement, celui-ci était plus vif, plus corpulent aussi, d'une volubilité débordante. Mais ils étaient étroitement apparentés l'un à l'autre par le dévouement - chacun dans son domaine -, par le sérieux dans l'exercice de leurs examens, par l'intérêt pour tous les aspects de leur discipline, pour l'histoire de leur profession, par l'amour pour tout objet qui comme tel leur passait entre les mains.

Madame Mauquoy, dans sa contribution à ce recueil, suit le savant dans ses nombreux itinéraires, Le Grand Maréchal de la Cour H. Liebaers le considérera dans sa carrière, de sorte que nous pourrons garder en nous un portrait complet d'un homme extrêmement actif, tandis que la diversité des contributions qui lui sont consacrées dans cet album, constitué par les soins de M.L. Voet, Conservateur du Musée Plantin-Moretus, peut témoigner de l'éclectisme de l'historien d'art, du professeur et du chercheur, car mainte pièce naquit tout de même d'une orientation identique, d'une disposition à examiner de concert quelque détail ou problème artistique, d'une suggestion spontanée, résultant d'une maîtrise si complète des arts graphiques dans leurs innombrables variantes et procédés, dans leurs styles si différents les uns des autres.

Personnellement je ne veux pas oublier avec quelle complaisance

le ‘trésorier’ du Cabinet des Estampes me vint en aide à l'étage du Palais de Charles de Lorraine, à l'époque où je cherchais l'image authentique des lieux où un moment littéraire des lettres des Pays-Bas s'était déroulé dans les Ardennes belges, près de Laroche. Touchant la rencontre de Jacques Perk et de Mathilde Thomas je souhaitais connaître l'aspect de la ‘patache’ qui avait transporté Perk et Mathilde et Oscar Wilde et Rennell Rodd. Le Conservateur en personne sonda avec moi d'éventuelles sources authentiques: eaux-fortes, dessins, journaux illustrés à la main, photos, etc. Finalement de poussiéreuses rangées de cartes vues bien classées et rangées, sans valeur artistique et de tout âge, mais du point de vue documentaire inestimables. La main du bibliothécaire se faisait nettement sentir dans la pratique du conservateur. Moi-même je me sentais flatté et rassuré, car qui *à cette époque et...* à un aussi haut niveau aurait voulu reconnaître avec moi la valeur d'une carte postale (avec ou sans timbre)? Conclusion: la voiture romantique faisait son apparition. Ma chasse était couronnée de succès, mais personne n'était plus heureux que le conservateur luimême, qui avec un fin sourire et un regard pénétrant m'initiait dans ses intentions de considérer toutes les gravures (= reproductions) d'un point de vue culturel, géographique, historique, artistique, urbanistique, technique, archéologique (dans son aspect industriel; le terme propre n'existait pas encore), sans oublier les moyens de transport, la mode et la coiffure et bien d'autres choses encore. Ces jours-là je suis retourné à mon travail et chez moi enrichi.

Prendre un aperçu des compétences si nuancées du Professeur Lebeer conduit à l'admiration pour le savoir accumulé et pour la perspicacité du savant qui ne pouvait mais ne voulait non plus restreindre l'importance de ses collections en les réservant exclusivement à un glorieux passé: la reconnaissance des mérites de notre plus récent présent est clairement inscrite dans la richesse de notre Cabinet des Estampes national. Si souvent le Professeur Lebeer a par son goût donné joie et assurance à des artistes contemporains! Dans ce domaine il se révéla être le pair de l'anversais Roger Avermaete. Les arts graphiques, parmi tous les arts pratiqués chez nous au cours des siècles, ne continuent-ils pas à réclamer uni-

versellement l'attention en tant que phenomène à caractère constant? D'avoir sans déclamation ni violence, sans arrêt non plus pendant environ soixante ans mis en application cette vue si nette, d'avoir enrichi systématiquement et analytiquement pendant si longtemps le Cabinet des Estampes, d'avoir durant toute cette période voulu prodiguer sa sagesse dans des écrits, des cours et des conférences, voilà ce qui remplit de joie une foule d'amis, de collègues, de lecteurs et d'élèves à l'égard du Professeur Lebeer. Heureux l'homme qui peut récolter pareils fruits.

Ger Schmook
Président de la 'Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen'

Portrait et grimace
par Jean Adhémar
(Paris)

Monsieur Lebeer sait tout; il s'intéresse aux questions les plus variées; comment donc trouver un sujet qui puisse l'intéresser, et qu'il n'ait pas traité lui-même. Essayons en réunissant quelques notes d'intérêt iconographique.

Il s'agit, bien entendu, d'une direction de recherches et non pas d'un véritable travail. La question est la suivante: Comment faut-il faire exécuter son portrait, et qu'est-ce qu'en ont dit un certain nombre de grands auteurs, en ce qui concerne spécialement les portraits gravés ou photographiés.

Les grands hommes ne sont pas toujours désireux de laisser d'eux une image, car ces hommes de science, souvent fatigués, répugnent à laisser immortaliser une ressemblance peu flatteuse. Ils refusent ou se font prier. Erasme par exemple: 'Ne facie quidem propria dilectabatur, vixque extortum est amicorum precibus ut se pinge pateretur'. Son contemporain, le jésuite Gretserus, se tire d'une demande de portrait par une pirouette: 'Les habitants de Macdorf souhaitèrent d'avoir son portrait afin de le mettre en leur maison de ville, mais il en fut fâché, et leur dit que s'ils voulaient avoir son portrait, ils n'avaient qu'à peindre un âne'[1].

Lorsqu'ils acceptent de se faire peindre, ils ne sont que rarement satisfaits. Boileau, par exemple, a été peint en 1704 par de Piles à mi-corps, et Pierre Drevet a gravé le tableau la même année. Boileau écrit, alors, à Brossette: 'Il y a des gens qui trouvent que le

1 Sotuel, *Biblioteca Script. Soc. Jesus*, p. 369.

portrait me ressemble beaucoup, mais il y en a bien aussi qui n'y trouvent point de ressemblance. Pour moi, je ne me connais pas trop bien... Il y a encore un autre portrait de moi, gravé par un ouvrier dont je ne sais point le nom, et qui me ressemble moins qu'au Grand Turc. Il me fait extrèmement rechigneux'[2]. Si Boileau n'est donc pas satisfait, plus d'un siècle et demi après, Darwin l'est encore moins de la peinture de W - W. Ouless qui le représente. 'J'y ai l'air, disait-il, d'un bien vénérable, sagace et mélancolique vieux chien'. La question des portraits de Diderot présente, elle aussi, un grand intérêt: le portrait qu'a fait de lui Louis-Michel Van Loo le montre somptueusement vêtu, la bouche à peine ouverte, en train d'écrire; une main levée et la chemise entr'ouverte indiquent qu'il ne s'agit pas d'un personnage officiel, mais d'un littérateur ou d'un artiste. Dans un passage célèbre de son *Salon* de 1771, Diderot, tout en reconnaissant qu'il est ressemblant, très vivant, conclut: '*Ce n'est pas moi*'. 'La bouche en coeur' lui avait déplu, comme à sa femme, et il assure que 'Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable nommé Garaud'. Ce portrait, encore conservé (gravé par Chenu), est artistement faible, mais on comprend pourquoi Diderot le préfère à l'autre, c'est qu'on le voit ici en *penseur*, la tête appuyée sur la main, et non vêtu d'un costume somptueux, qui, dit-il, va le faire imposer sur les signes extérieures de la richesse (déjà).

On pourrait citer d'autre exemples dans lesquels des hommes de lettres désirent être peints dans telle pose, avec telle expression. Leurs exigences étaient considérables, et Menut Alophe, lithographe chargé spécialement des portraits d'auteurs de romances, avait raconté à Alphonse Karr[3], que l'un d'eux lui avait demandé de 'faire son portrait avec une expression qui rappelât celle de la romance qu'il allait publier: *Je pense à toi*'.

Le modèle se voit-il bien lui-même, et l'artiste ne l'aide-t-il pas à cerner sa personnalité. C'est ce qui est arrivé au polémiste Louis Veuillot, laid, boutonneux, que Nadar a représenté sous la forme d'une cuisinière; Veuillot s'en est déclaré enchanté, il l'a écrit à

2 *Corresp.*, éd. A. Laverdet, Paris, 1858, p. 187.
3 *Les Guèpes*, sept. 1842, p. 67.

Nadar[4], en ajoutant: ‘La physionomie me révèle un fonds de tigre que je n'avais jamais remarqué’.

Une dernière citation touche à un point essentiel, autour duquel tournent la plupart de ceux qui se font peindre ou graver, celui du portrait *flatté.* Bien entendu, c'est la formule qu'on préfère; cependant, à la fin du XIXè siècle, à l'époque du naturalisme, de l'expressionnisme, un article paraît dans *l'Aube* (1896, p. 133). Il est de Jules Renard, qui a réfléchi au problème, et qui écrit quelques lignes qui ont dû faire scandale: ‘Cessez donc de sourire. Le plus heureux des hommes préfère grimacer. Il grimace dès qu'il souffre, qu'il s'ennuie, qu'il travaille. Il grimace continuellement d'orgueil ou de pitié’. Et Renard conclut, à l'usage de ceux qui se font représenter ‘Croyez-moi, Monsieur, *faites la grimace*’[5].

Het portret en de grijnslach

Veel grote geesten hebben zich ongaarne laten portretteren, omdat ze vreesden dat het resultaat niet vleiend genoeg zou zijn. Sommigen weigerden botweg, anderen lieten zich bidden. Erasmus behoorde tot de laatste categorie, maar zijn tijdgenoot Gretserus gaf degenen die zijn portret wilden maken de raad een ezel als model te nemen. Boileau, Darwin en Diderot lieten zich wel schilderen - resp. door de Piles, W.-W. Ouess en L.-M. Van Loo - maar over het resultaat waren ze niet te spreken. Jules Renard ten slotte ergerde zich aan het geflatteerde portret, inz. aan de stereotiepe glimlach van de geportretteerde personages. Hij was van oordeel dat gelukkige mensen eerder geneigd zijn te grijnslachen dan te glimlachen.

4 Papiers Nadar, BN. Mss., lettre du 12 juillet 1864.

5 Sa contemporaine Colette ne pensait pas comme lui, et évoquant, sans le dire, une photographie de son mari, le curieux Willy *(Claudine à Paris)*, elle écrit: ‘Hideux ce portrait-carte représentant un gros homme de 60 ans, quasi chauve, l'air abruti, avec des bajoues de chien danois, et de gros yeux de veau’.

Een thesisprent ontworpen door Abraham van Diepenbeeck en gegraveerd door Adrien Lommelin

door Frans Baudouin
(Antwerpen)

Het is bekend dat de allegorie in de zeventiende eeuw bijzonder in trek was. Daarvan getuigen zowel de taferelen uit het leven van Maria de Medici als de ontwerpen voor de Eucharistie-reeks van de hand van Rubens, alsook tal van schilderijen van Caracci's, van Guido Reni, Poussin, Lebrun en vele anderen. Wat de beeldhouwkunst betreft, kunnen wij als voorbeelden aanwijzen de sculpturen van het Stadhuis te Amsterdam door Artus Quellin de Oude, evenals de beelden en motieven van de biechtstoelen en lambriseringen in de Sint-Pauluskerk te Antwerpen[1]. Ook in de prentkunst triomferen zinnebeelden en verpersoonlijkingen, o.m. in de emblemata en in de titelprenten van boeken, en zeker niet het minst in de thesisprenten of bladen, ook wel kortweg theses genoemd. De met allegorieën geïllustreerde proefschriften - eigenlijk zijn het bladen waarop de stellingen werden gedrukt - lijken overigens wel een ‘inventie’ van de zeventiende eeuw te zijn geweest.

Bij het opsporen van informatie over deze aparte tak van de prentkunst blijken de handboeken weinig nut op te leveren. Ter-

1 Voor de allegorieën van het Stadhuis, thans Koninklijk Paleis te Amsterdam, zie: K. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht, 1959; voor die van de biechtstoelen: S. Zajadacz-Hastenrath, *Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Paulskirche (Monographien des ‘Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en de XVIIde eeuw)*, Brussel, 1970.

loops noteerde ik bij de raadpleging ervan dat de hier bedoelde prenten in het Frans op zeer uiteenlopende wijze 'sujet de thèse'[2], 'thèse à images'[3], 'titre de thèse'[4], of eenvoudig 'thèse'[5] worden genoemd. In het Duits gewaagt men van 'These'[6] of 'Thesen-Blatt'[7]; in het Engels van 'thesis engravings[8]' of 'plate for a thesis'[8]; in het Italiaans van 'Le Tesi'[9]; en in het Latijn dat in de kring van Rubens en Balthasar I Moretus gebruikelijk was: 'Emblema pro thesibus'[10].

Voor zover ik kan nagaan werd ook nog geen diepgaande omvangrijke monografie geschreven over dit soort van prenten. Wel beschikken wij over een vrij uitvoerige detailstudie van A. de Mets over veertien thesissen, door leden van de familie Moretus verdedigd aan de universiteiten van Leuven en Douai, en bewaard in het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen[11]. Aangezien hierin tal van opmerkingen voorkomen over dergelijke bladen die zich elders bevinden, evenals een opgave van verzamelingen waarin men er aantreft, zou het werkje als een nuttig uitganspunt voor een grondiger onderzoek kunnen worden gebruikt.

2 Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, I, Parijs, 1854-1880, p. 161, no. 61.
3 A. De Mets, *Reliques de l'ancienne Université de Louvain au Musée Plantin-Moretus à Anvers. Les thèses à images.* (*Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie Royale de Médecine de Belgique*, Coll. in 8°, t. XXI, 7 Fasc.), Brussel 1926. - Ook wordt de uitdrukking 'thèse à frontispice' gebruikt (A. Demets, *op. cit.*, p. 40).
4 H. Hymans, *Lucas Vorsterman*, *Catalogue raisonné de son oeuvre*, Brussel, 1893, p. 10.
5 H. Hymans, *op. cit.*, pp. 126-128, no. 109-110; J. Lieure, *l'École française de Gravure*, Parijs, (1931), p. 88, 112, 131, 144, 159.
6 H.W. Singer, *Handbuch für Kupferstichsammlungen* (*Hiersemanns Handbücher*, Bd. IX), Leipzig, 1916, p. 127.
7 Ik hoorde wijlen Dr. Ludwig Burchard steeds deze term bezigen.
8 Bv.: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts*, V, Amsterdam, p. 243, no. 164 ("Plate for a thesis").
8 Bv.: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts*, V, Amsterdam, p. 243, no. 164 ('Plate for a thesis').
9 Gewoonlijk aangegeven 'Tesi di... (met vermelding van de naam van de promovendus)': zie bv. G.G. Bertalà en S. Ferrara, *Catalogo Generale delle raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Sezione III: *Incisori Bolognesi ed Emiliani del sec. XVII*, Bologna, 1973, nos. 33, 36, 651, 1014.
10 M. Rooses en Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens*, V, Antwerpen, 1937, p. 332 (Brief van Balthasar I Moretus aan Corderius).
11 Zie noot 3.

De oudste thesis die A. de Mets reproduceert is die welke Melchior Moretus, zoon van Jan I, in 1597 te Leuven verdedigde (Afb. 1). Hier is de tekst nog hoofdzaak. Hij wordt omlijst door enkele eenvoudige decoratieve motieven, waaraan blijkbaar geen zinnebeeldige betekenis moet worden toegemeten. Boven wordt hij opgeluisterd door de weergave van het wapenschild van de familie Gras of Grassis, waartoe de grootmoeder van de promovendus behoorde, Adriana Gras, de echtgenote van de befaamde drukker Christoffel Plantin[12].

Hier komen dus, een drietal jaren vóór de zeventiende eeuw aanvangt, nog geen allegorische taferelen voor, zoals wij er enkele decennia later, niet alleen in de Zuidelijke Nederlanden, maar ook in Frankrijk en Italië zullen aantreffen[13]. Waar zijn deze, met allegorische taferelen geïllustreerde thesissen ontstaan? Wie was de kunstenaar die de eerste ontwierp? Hoe evolueerde dit genre? Dit zijn enkele vragen, waarover ik in de literatuur over prentkunst geen pasklare antwoorden vond. Evenmin trouwens als op de meest fundamentele vraag, wat de essentiële kenmerken zijn van een thesisblad.

Een poging om het begrip nader te bepalen trof ik aan in een opstel van H. Schneider, waarin hij de zogenaamde ‘thesis’ omschrijft als een ‘allegorische voorstelling gelijk de doctorandi in de XVIIde eeuw die naar aanleiding van hun promotie deden graveren. Er werd naar gelang van de inhoud der proefschriften, een “gheestige inventie” verzonnen, waarin door allegorische personages de strekking van het geschrift moest worden uitgedrukt. De doctorandus zelf en de persoon aan wie hij zijn dissertatie had

12 Een meer uitvoerige beschrijving bij A. De Mets, *op. cit.*, pp. 24-25, pl. II.

13 A. De Mets (*op. cit.*, p. 10) gewaagt van geïllustreerde thesissen ‘en suivant en cela la mode de Paris’. Dit zou er op kunnen wijzen dat hij vermoedde dat dit genre in Frankrijk is ontstaan. Een nader onderzoek zal nog moeten uitwijzen of die veronderstelling juist is. - Intussen noteerde ik dat Lucas Vorsterman, blijkbaar te Parijs, een thesisprent in twee bladen graveerde, in januari 1625 opgedragen door Henri de Bourbon, bisschop van Metz aan Lodewijk XIII. (H. Hymans *op. cit.*, pp. 126-127, no. 109). P.S. Mariette (*Abecedario*, ed. Ph. de Chennevières en A. de Montaiglon (*Archives de l'Art français*, IV), Parijs, 1853-1854, p. 107), vermeldt dat Michel Lasne een grote thesisprent graveerde naar een ontwerp van A. Van Diepenbeeck, toen deze laatste, naar hij vermoedde, in 1632 te Parijs vertoefde.

D. IOANNI MORETO.
PATRI SVO VNICE COLENDO
FILIVS HASCE SVAS THESES,
GRATITVDINIS ERGO.
DD.

REPETITIO
C. Ad Apostolicam. 8. De Simonia.

CONCLVSIO PRIMA.

SIMONIA criminum grauissimum, sic dicta à Simone Mago, & partim diuino partim humano Pontificio iure damnata est, secundù Canonistas & Theologos, studiosa voluntas emendi, vel vendendi spirituale, vel spirituali annexum.

SECUNDA.

SPECIES simoniæ sunt tres: mentalis, conventionalis, & realis. pro quarum diuersitate diuersum ius statuitur.

TERTIA.

HANC labem incurrunt ementes ac vendentes Ecclesiæ Sacramenta, benedictiones, sepulturam: & qui ob ingressum Religionis aliquid dant, vel petunt: quemadmodum & illi qui, ob Ecclesiarum consecrationem, beneficiorum collationem, confectionem, pretium temporale exigunt.

QVARTA.

STATVENTES quoque pretium v.g. Missæ, ità vt pro minori non dicatur, quive ex pacto pro dicendo Psalterio, aut pro Missa pecunias dedonne erunt exprelæ simoniaci.

QVINTA.

PERNVTANTES etiam beneficia quoad titulum, sine superioris facultate, non minus quàm vendentes & ementes: pro simoniacis habentur, & sunt.

SEXTA.

PAPA tamen sine simoniæ potest emere vel vendere omne beneficium non iure diuino prohibitum.

SEPTIMA.

OMNES verò scienter Simoniaci cuiuscunque status, conditionis, ordinis, vel præeminentiæ fuerint (tam laici, quàm clerici) sine sint tales propter ordinis suscepti onem simoniacè suscepti, sive propter beneficij Ecclesiastici procurationem, aut confectionem, primò quidem ipso iure & de facto excommunicationem incurrunt.

OCTAVA.

A QVA non à solo Romano Pontifice, excepto mortis articulo, absolui non possunt.

NONA.

DEINDE beneficio, hoc maleficij genere quæsito, atque adeò etiam Sacerdotij honore veniunt priuandi.

IMPERTINENS.

Testamenta tempore, mente, non corpore sanctus requiritur.

MELCHIOR MORETVS. ANTVERPIENSIS.

LOVANII, 24 NOVEMB. ANNO CIↃ. IↃ. XCVII.
Typ. Io. Masii.

AFB. 1. Thesisblad van Melchior Moretus, gepromoveerd te Leuven in 1597 (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus)

opgedragen, moesten eveneens worden afgebeeld. En voorts placht men ook de tekst der stellingen (these), die men te verdedigen had, in of onder de compositie te graveren. Aan een kunstenaar werd de opdracht gegeven alles in één compositie onder te brengen en daarvan alvast een ontwerp in tekening of olieverf te maken. Dit werd dan na goedkeuring of wijziging door een graveur in prent gebracht, om de afdrukken als herinneringsplaten en ook wel voor reclame dienst te laten doen... Het maken van zulke theses kan als een zijtak worden beschouwd van het maken van allegorische boektitels, hetgeen toendertijd aan talloze beeldende kunstenaars werd opgedragen. In het oeuvre van nagenoeg iedere Zuid-Nederlandse graveur, figuurschilder en tekenaar der XVIIde eeuw komen dergelijke composities voor'[14].

Ongetwijfeld zullen hiermede de meeste kenmerken van deze tak van de prentkunst wel opgesomd zijn. Toch komt het mij voor dat een verdere studie tot een verdere verfijning van het begrip 'Thesisblad' zou kunnen leiden, en zeker tot het onderscheiden van verschillende soorten van dergelijke prenten. Zo zijn er bekend waarop - in tegenstelling tot wat H. Schneider vermeldt - de doctorandus *niet* wordt afgebeeld, maar wel, zoals in het hierna besproken voorbeeld, diegene aan wie ze werd opgedragen. Soms ontbreken ze beiden[15], of worden ze als het ware door hun wapenschilden vertegenwoordigd[16]. Sommige bladen vertonen, behalve de allegorische opdracht bovenaan, nog een aantal kleine illustraties, of een prent onderaan; in het Frans gewaagt men dan van 'bas de

14 H. Schneider, *Een thesis van Abraham van Diepenbeeck*, overdruk uit: *Onze Kunst*, 1928, pp. 1-4 (Het citaat werd in moderne spelling omgezet). Een andere definitie: 'C'est une grande feuille de papier ou deux grandes feuilles de papier collées l'une sur l'autre, au haut des quelles il y a un portrait ou une image et au bas de ce portrait ou de cette image, les propositions que prétend soutenir le répondant et au sujet desquelles on dispute un temps réglé' (N. Legrand, *Collections artistiques à la Faculté de Médecine de Paris*, Parijs, z.d., geciteerd [zonder paginering] door A. De Mets, *op. cit.*, p. 11 [zie ook p. 40]).

15 Dit is o.m. het geval met thesissen gepubliceerd door A. De Mets (*op. cit.*, pl. III, IV, V, VI), die alle in de bovenste helft een bijbels tafereel weergeven, en in de onderste een min of meer architecturale omlijsting van de gedrukte stellingen.

16 Op een thesisblad uit 1761 van de universiteit van Douai, afgebeeld door A. De Mets (*op. cit.*, p. 14, pl. I) komen allegorische figuren voor aan weerszijden van een wapenschild van een lid van de familie de Hornes, aan wie het thesisblad werd opgedragen. Het wapen van de promovendus ontbreekt hier.

thèse'[17]. En indien een tekening van A. van Diepenbeeck, bewaard in het Louvre[18], inderdaad zoals A.J.J. Delen en F. Lugt vermoeden, een ontwerp voor een thesis zou blijken te zijn, dan zou de compositie in haar geheel als een met figuren en motieven opgeluisterde omlijsting van de gedrukte stellingen zijn opgevat. Bij een verder doorgevoerd onderzoek zal ook rekening moeten gehouden worden met de misschien nogal uiteenlopende geplogenheden die in de universiteiten en andere onderwijsinstellingen in acht werden genomen, en die wellicht ook de compositie van de prenten, en de verschillen die daarin worden aangetroffen, kunnen verklaren.

Het kan zeker niet de bedoeling zijn om de problematiek die hier even aan de orde werd gesteld, verder uit te diepen. Deze nogal lange aanloop tot het eigenlijk onderwerp van mijn bijdrage, - waarin de aandacht wordt gevestigd op slechts één illustratie van een thesisblad en op de ontwerptekening die ervoor werd gemaakt, - moge meteen het belang van de studie van dergelijke prenten hebben aangetoond.

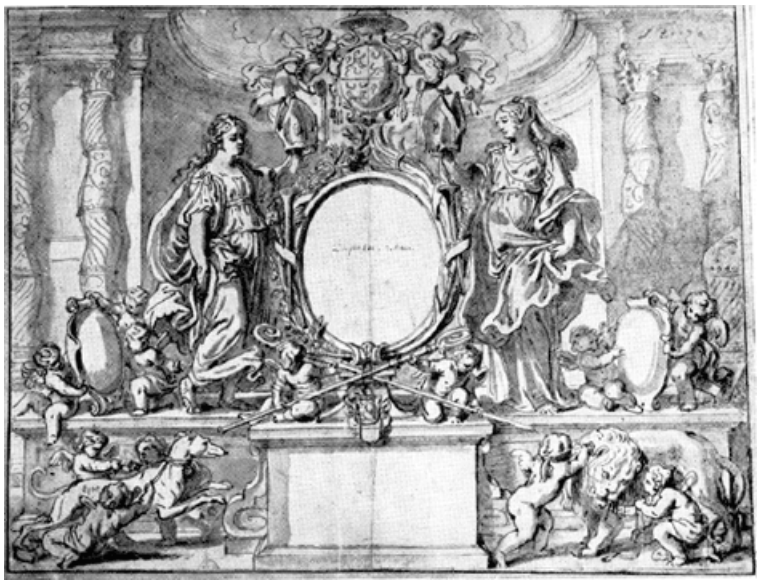
In het Stedelijk Prentenkabinet te Antwerpen bevindt zich sedert 1939, een pen- en penseeltekening van Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), die nagenoeg onopgemerkt is gebleven (Afb. 2)[19]. Ik had reeds de gelegenheid er op te wijzen, dat deze tekening het ontwerp is voor een thesisprent die door Adrien Lommelin (ca. 1616-na 1673) werd gegraveerd (Afb. 3)[20]. In onderhavige bijdrage, opgedragen aan Prof. Dr. Louis Lebeer, de even beminnelijke als geleerde kenner van de Vlaamse prentkunst, zou ik ietwat uitvoeriger dit fraaie blad en zijn relatie tot de prent willen toelichten.

17 Bv. de thesisprent van Henri de Bourbon, gegraveerd door Lucas Vorsterman (H. Hymans, *op. cit.*, p. 126-127, no. 109). - De uitdrukking 'bas de these' komt voor bij Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, I, Parijs, p. 150, no. 162.

18 F. Lugt, *Inventaire général des Dessins des Écoles du Nord*, *École Flamande*, I, Parijs, 1949, no. 565 (inv. 19.889), P1 L ('Encadrement pour un titre de thèse(?) d'un frère norbertin'. Het was A.J.J. Delen die suggereerde dat deze tekening het ontwerp van een thesisprent zou zijn).

19 Pen en penseel in bruin, mauve-bruin gewassen partijen, sporen van aanzet in zwart krijt, opgeplakt, 328 × 425 mm. - Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, inv. 573 (A. XIII. 14). - Afkomstig uit de verzameling Mellaert, Scheveningen, aangekocht in 1939.

20 [Cat. Tent.] *Rubens en zijn Tijd*, *Tekeningen uit Belgische Verzamelingen*, Antwerpen, Rubenshuis 1971, no. 11, afb. 25.



AFB. 2. Abraham van Diepenbeeck. Ontwerptekening van de thesisprent door Antoon Allegambe opgedragen aan bisschop Antoon Triest (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet)

AFB. 3. Adrien Lommelin naar Abraham van Diepenbeeck. Thesisprent door Antoon Allegambe opgedragen aan bisschop Antoon Triest (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet)

De allegorische compositie wordt in deze tekening gesitueerd in een architektonische constructie, bestaande onderaan uit een estrade, die zowat aan een theaterplateau doet denken, waarvan het middenste gedeelte een weinig vooruitspringt. Daarboven bevindt zich in de achtergrond een grote nis, die aan de absis van een kapel herinnert, met aan weerszijden daarvan twee muurpanden, waartegen telkens twee torskolommen met kapitelen geplaatst zijn, die een uitkragend entablement schragen, en die zelf steunen op uitspringende voetstukken die met de wand verbonden zijn. In het midden op de estrade, vóór de nisvormige ruimte, worden twee allegorische vrouwenfiguren afgebeeld, links en rechts geplaatst van een blanco gelaten, ovalen cartouche, waarin het opschrift *Diepinbec*, *delinea*, voorkomt. Dit is zeker niet van de hand van van Diepenbeeck zelf, maar werd wellicht toegevoegd door de graveur Adrien Lommelin[21]. De twee figuren houden in de tot schouderhoogte opgeheven hand een bisschopsmijter, - een zinspeling op het feit dat Antoon Triest, aan wie de prent werd opgedragen die naar deze tekening werd gegraveerd, achtereenvolgens bisschop van Brugge en van Gent was. Ook de twee kruiselings geplaatste bisschopsstaven, die onder de cartouche door twee putti worden vastgehouden, verwijzen naar dit tweevoudig bisschopsambt. Boven het medaillon prijkt het wapen van Antoon Triest, vastgehouden door zwevende engeltjes, die beiden ook een jachthoorn in de hand houden, een motief dat ook in de kwartieren van de bisschop voorkomt. Aan weerszijden van het wapenschild bevindt zich een koordenarabesk, eindigend op zes kwastjes. Boven het

21 Dat het geschrift zeker niet van van Diepenbeeck is, blijkt bv. uit de confrontatie met een brief van hem met signatuur op de rugzijde van een tekening (Foto in het Rubenianum, sub Diepenbeeck; [(Cat. Tent.] *Vlaams tekeningen uit de zeventiende eeuw*, *Verzameling Fritz Lugt*, *Institut néerlandais*, *Parijs*, Londen, Parijs, Bern, Brussel, 1972, no. 23). De gefranciseerde spelling van de naam 'Diepinbec' laat vermoeden dat dit opschrift van Adrien Lommelin zou kunnen zijn, afkomstig uit Amiens.
Terloops dient vermeld dat deze graveur, van wie niet precies is bekend wanneer hij zich te Antwerpen vestigde, reeds in 1648 een titelblad graveerde naar een ontwerp van A. Van Diepenbeeck, nl. *Hadrianus Lyraeus*, *Trisagion*, *Marianum*, Antwerpen, 1648 (Ch. C.V. Verreyt, *Jan Roelofszoon en Abraham van Diepenbeeck*, *glas- en kunstschilders*, overdruk uit *Taxandria*, *Tijdschrift voor Noordbrabantsche Geschiedenis en Volkskunde*, Bergen-op-Zoom, 1901, p. 46).

schild een adelijke kroon, met daarop nog een bisschopshoed. Op het voetstukje van de cartouche treffen wij een kleiner wapenschild aan, en daaronder nog een tweede, waarvan het vlak niet ingevuld werd. Het lijkt wel dat dit laatste, als het ware gehecht aan de plint van het vooruitspringende gedeelte van de estrade, eerst werd getekend, waarna de ontwerper er iets hoger een andere plaats voor bedacht, nl. op het voetstukje van de cartouche. Vandaar dat wij in dat bovenste schildje nog het helmteken aantreffen dat boven het onderste prijkte.

De omlijsting van de cartouche lieten wij nog onbesproken. Zowel links als rechts treffen wij er telkens een bazuin en een brandende toorts aan, symbolen van de Roem, door middel van linten met takken samengebonden; links een olijftak, die de Vredelievendheid verzinnebeeldt, rechts de palmtak van de Overwinning. Toespelingen op Triest's karaktereigenschappen, komen ook voor aan weerszijden van het vooruitspringend gedeelte van het podium: links, drie stoeiende putti met een hazewind, die de Vurigheid verzinnebeeldt; rechts twee met een nogal zachtzinnige leeuw, de Kracht. Deze dieren komen ook voor op de kwartieren van het wapenschild van de bisshop. De allegorische betekenis van de twee groepjes wordt op de prent verduidelijkt door de opschriften: *FORTITER*, onder de leeuw, en *FERVENTER*, onder de hazewind.

Deze tekening vertoont onmiskenbaar de losse penvoering en de picturale stijl die kenmerkend zijn voor de tekenkunst van Abraham van Diepenbeeck. Het auteurschap van deze kunstenaar, reeds aangegeven door het zeventiende eeuwse opschrift op de cartouche, wordt bekrachtigd door de vermelding *Abr. a Diepenbeke. delineavit* in de linker benedenhoek van de prent van Adrien Lommelin.

Deze prent, die in Hollstein's repertorium niet wordt vermeld, geeft de ontwerptekening van Abraham van Diepenbeeck in spiegelbeeld weer[22]. De weergave is vrij getrouw, maar toch stellen

22 Deze prent werd reeds uitvoerig behandeld door R. Matthys (*De Iconografie van bisschop Triest*, Gent-Aalst, 1939, p. 73-78) die ook het exemplaar in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel reproduceert (Pl. N. 23). Deze auteur vermeldt (*op. cit.*, p. 78) ook dat de oorspronkelijke koperplaat zich bij de heer Fernand de Limon-Treist bevond, en dat ze teloorging tijdens diens afwezigheid gedurende de oorlogsjaren 1914-18. Hij vermeldt ook een gravure op steen (een latere copie?). - Er bestaat nog een andere prent door A. Lommelin naar A. Van Diepenbeeck gegraveerd, die het wapen van Triest weergeeft, geflankeerd door twee allegorische figuren, verschillend van compositie (C.G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Haarlem, 1873, p. 147, no. 89; F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts*, XI, Amsterdam, 1955, p. 99, no. 76).

wij enkele opmerkelijke verschillen vast. In de cartouche, die op de tekening blanco werd gelaten, treffen wij thans het portret in profiel van Antoon Triest aan, naar rechts gekeerd. Verder werden de drie wapenschilden 'ingevuld' die op het ontwerp nog ontbraken. Links is dit het wapen van de stad Gent, rechts dat van Brugge; in het schildje op het voetstuk van het medaillon, het wapen van Antoon Allegambe (1631-1708), heer van Basinghien en van de baronie van Ouwegem, een kleinneef van bisschop Antoon Triest[23]. De graveur gaf een meer geschikte plaats aan dit schildje, waarvan het helmteken op gelukkige wijze verbonden is met het voluutvormig ornament aan de onderzijde van de eigenlijke smalle lijst omheen het portret.

Enkele kleine wijzigingen treffen wij ook aan bij de putti die de stadswapens vasthouden. Waar de tekenaar links drie figuurtjes aanbracht, komen er op de prent op de corresponderende plaats rechts, slechts twee voor: de bovenste werd weggelaten. Tevens werd de houding van de linkerarm (op de prent: rechterarm) van het knielende engeltje gewijzigd, evenals de richting van het kopje van de zittende putto. Daarentegen werd op de prent links een knaapje toegevoegd en werd het kopje van de staande putto in een andere richting gekeerd.

Verder werden tal van details, die op de tekening slechts summier werden aangegeven, zoals bv. de groeven en de ornamenten op de torskolommen, verder uitgewerkt en verduidelijkt. Ook werden de licht- en schaduwpartijen meer genuanceerd weergegeven. De compositie is in haar geheel belicht door een lichtbron, die als het ware rechts buiten de prent kan worden verondersteld. Duidelijker en meer consequent dan op de tekening, waar de schaduwen rechts zijn aangegeven, komen ze op de prent links voor.

De opschriften op de prent, welke op het ontwerp nog ontbreken,

23 R. Matthys (*op. cit.*, p. 74, noot 4) vermeldt enkele biografische gegevens over Antoon Allegambe.

verduidelijken de zinnebeeldige betekenis van de compositie. De meest uitvoerige Latijnse tekst komt voor op de uitsprong van de estrade. Hieruit blijkt dat dit gedenkteken of monument (bedoeld wordt: thesesblad) wordt 'opgericht' (opgedragen) aan Antoon Triest, door Antoon Allegambe, zijn bloedverwant 'hetgeen hij moest doen omwille van zijn gehechtheid, uit hoofde van zijn rechtstudiën'.

Volgens R. Matthys zijn twee staten van deze prent bekend, waarvan de eerste de studie van de wijsbegeerte door Allegambe vermeldt, en de tweede die van de rechten[24]. De gravure van het Stedelijk Prentenkabinet te Antwerpen, die wij hier reproduceren (Afb. 3), geeft dan ook de tweede staat weer[25]. Terecht merkte R. Matthys op dat de prent eerst als hoofding voor de filosofische stellingen van Allegambe zal hebben gediend, en dat, bij diens latere promotie in de rechten, de letters *PHILOSOPHICI* werden vervangen door *IVRIDICI*[26]. De iets te grote ruimte tussen dit woord en het voorgaande maakt dit zeer aannemelijk.

Boven de bisschopshoed bevindt zicht het opschrift: *SACRVM EST GEMINIS INSIGNIBVS OMEN* (Heilig is het voorteken tot de dubbele waardigheid) eens temeer een zinspeling op het dubbele bisschoppelijke ambt van Antoon Triest. Op de linten in de ornamentiek van de omlijsting van het medaillon lezen wij links: *MOVET ET MONET*, rechts: *EXEMPLO VOCE* (Hij bevordert en vermaant door voorbeeld en woord). Onder het wapenveld treffen wij Triest's devies aan: *CONFIDENTER* (met vertrouwen), en op de twee jachthorens in de handen van de zwevende putti: *SV AVITER* (met zachtheid). Door de combinatie van de teksten kan de betekenis van de compositie als volgt worden samengevat: in vertrouwen en op zachtmoedige wijze leraart en vermaant Antoon Triest, beurtelings

24 Een exemplaar van de eerste staat bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel; twee exemplaren van de tweede staat in de Bibliotheek van de Rijksuniversiteit te Gent, nos. G. 6044[28] en [28bis] (R. Matthys, *op. cit.*, p. 73). Op p. 74, noot 4 gewaagt dezelfde auteur van drie staten, de eerste twee met betrekking tot de filosofische studies van Allegambe, de derde tot de juridische. De tijd ontbrak om een onderzoek naar de verschillende staten te ondernemen.

25 Inv. 18969 (IV/L/77).

26 R. Matthys, *op. cit.*, p. 74, noot 4.

bisschop van Brugge en van Gent, door woord en daad, krachtig en vurig[27].

Alhoewel de graveur het ontwerp in grote mate getrouw heeft nagevolgd, heeft hij tal van elementen die slechts zeer schetsmatig werden aangegeven als het ware verduidelijkt en meer genuanceerd. Men kan dan ook de vraag stellen of Abraham van Diepenbeeck misschien zelf nog een tweede, meer grafisch uitgewerkte tekening heeft gemaakt, die ons evenwel niet bekend is. Ofwel, dat hij, wat zeer plausibel is, de verdere uitwerking van zijn ontwerp aan het initiatief van Adrien Lommelin heeft overgelaten, die beslist een knap vakman was op het gebied van de prentkunst[28]. Hoe dan ook, het verschil in afmetingen tussen de tekening (328 × 425 mm.) en de prent (325 × 407 mm.)[29], en ook het ontbreken op het ontwerp van enig spoor van het gebruik van de stift om de omtreklijnen door te priemen, maken het duidelijk dat de graveur de tekening niet heeft gebruikt om de compositie rechtstreeks op de koperplaat over te brengen.

Het meest opvallende verschil tussen de tekening en de prent is de aanwezigheid op deze laatste van het portret van Antoon Triest, dat op het ontwerp ontbreekt. R. Matthijs, die het ontwerp niet kende, veronderstelde dat Abraham van Diepenbeeck dit eveneens zou hebben getekend[30]. Heeft hij het misschien op een tweede, meer uitgewerkte tekening aangebracht (in de veronderstelling dat die heeft bestaan)? Of ontwierp hij het portret op een afzonderlijk blad? Dit is natuurlijk niet uitgesloten, maar het is even aannemelijk dat de graveur een ander model navolgde, dat hem door zijn opdrachtgever, Antoon Allegambe, ter hand werd gesteld. In dit verband denk ik aan de medaille met de beeldenaar van bisschop

27 Cf. R. Matthys, *op. cit.*, p. 77.

28 H. Hymans (in *Biographie Nationale de Belgique*, XII, Brussel 1892-1893, kol. 341) stelde evenwel vast dat de prenten van Lommelin naar Van Diepenbeeck beter verzorgd zijn dan die welke hij naar Rubens en Van Dyck vervaardigde. Dit wettigt het vermoeden dat Van Diepenbeeck de uitvoering controleerde. Had Lommelin dezelfde zorg besteed aan de prenten naar anderen dan zou hij, zo schrijft Hymans, tot de goede graveurs uit de zeventiende eeuw worden gerekend.

29 Dit zijn de maten van de eigenlijke prent; de afdruk van de koperplaat is enkele centimeters groter. - R. Matthys (*op. cit.*, p. 73) geeft op 419 × 337.

30 R. Matthys (*op. cit.*, p. 77-78).

AFB. 4. Adriaan Waterloos. Medaille met beeldenaar van bisschop Antoon Triest (voor- en keerzijde) (Brussel, Munt- en Penningkabinet, Koninklijke Bibliotheek Albert I)

Triest vervaardigd door Adriaan Waterloos (1600-1684), waarmede trouwens het portret op de prent vrij veel gelijkenis vertoont (Afb. 4)[31]. Weliswaar gaat het hier dan niet om een loutere copie, maar om een grafische overzetting, waarbij vooral in het aangeven van de schaduwen meer nuancering werd betracht. Die hypothese plaatst ons echter meteen voor een ander probleem, de datering enerzijds van de prent van Adrien Lommelin, en anderzijds van de medaille van Adriaan Waterloos. Wat de prent betreft, meende R. Matthijs dat ze omstreeks 1649 ontstond, aangezien aldsan Antoon Allegambe achttien jaar werd, de leeftijd waarop in Leuven meestal werd gepromoveerd[32]. Deze datum dient m.i. eerder als een *terminus postquem* te worden geïnterpreteerd, daar een promotie op een ietwat latere leeftijd geenszins uitgesloten is.

De medaille zou, volgens R. Matthijs, in 1656 ontstaan zijn, toen bisschop Triest de gezegende leeftijd van tachtig jaar bereikte[33]. Deze datering is gebaseerd op het feit dat op de keerzijde een staande figuur van Jezus, ten voeten uit, werd afgebeeld, wiens vijf wonden duidelijk zijn aangegeven (Afb. 5). Aangezien ter gelegenheid van de tachtigste verjaardag van de bisschop kunstwerken werden vervaardigd waarop telkens gezinspeeld wordt op zijn bijzondere devotie voor de H. Vijf Wonden van Jezus, meende R. Matthijs dat de medaille eveneens in dat jaar werd gegoten. Ze kan nochtans ook vroeger zijn ontstaan, b.v. in 1652, toen Triest

31 Over deze portretpenning, zie R. Matthys, *op. cit.*, pp. 78-81, afb. N26 en 27. R. Matthys (*op. cit.*, 77-78) veronderstelt dat Diepenbeeck het portret heeft getekend naar de buste van bisschop Triest, van de hand van J. Duquesnoy. Het ligt echter meer voor de hand dat de medaille van Waterloos als model gediend heeft, die volgens R. Matthys (*op. cit.*, p. 81) zelf een copie is naar die buste. - Over Adriaan Waterloos: V. Tourneur, 'Recherches sur les Waterloos, médailleurs bruxellois' in *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, 74 (1922), p. 65-73; V. Tourneur, *L'art du médailleur*, *Les Waterloos*, in *Exposition internationale de Bruxelles*, *1935*, *Mémorial*, Brussel 1935, z.p. met afbeeldingen van medailles van H. Waterloos, evenwel niet die van bisschop Triest; H.M.J. Nieuwdorp, 'Andries Waterloos' portretpenningen van Aartshertog Leopold-Willem' in *Revue Belge de Numismatique et de Sigillographie*, 115 (1969), pp. 249-275.

32 R. Matthys, *op. cit.*, p. 74, noot 4. Op p. 73 noteerde dezelfde auteur evenwel dat de prent niet met zekerheid kan gedateerd worden. Jammer genoeg kon niet achterhaald worden wanneer Allegambe promoveerde.

33 R. Matthys, *op. cit.*, p. 79-80.

de Broederschap van de H. Vijf Wonden oprichtte, of kort daarna[34]. Misschien werd ze wel vervaardigd ter gelegenheid van die oprichting. Indien die veronderstelling juist is, en wanneer men aanneemt dat de beeldenaar op de medaille van Waterloos als model heeft gediend voor de prent van Lommelin, dan zou deze laatste ten vroegste in 1652 zijn ontstaan. Antoon Allegambe, die in 1631 werd geboren, was toen eenentwintig jaar, een plausibele leeftijd voor een doctorandus.

Het is duidelijk dat de ontwerptekening van Abraham van Diepenbeeck stylistisch in de Rubeniaanse traditie dient geplaatst. De samenstelling van de compositie, met achitektonische en figurale elementen geplaatst op een estrade, op dewelke dan nog allegorische motieven voorkomen, herinnert aan boektitels door Rubens ontworpen. De titelprenten van het boek van F. Longus a Coriolano, *Summa Conciliorum omnium* (1623) en van H. Hugo's *Obsidio Bredana* (1626) kunnen in dit verband worden vermeld[35]. Nog meer opvallend is de verwantschap van de omlijsting van het portret van Triest met die van het portret van graaf-hertog Olivares, door Paul Pontius gegraveerd naar het 'modello' in grisaille van Rubens, bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel[36]. Ook hier treffen wij palmtakken aan, evenals de aan weerszijden daarmee samengebonden toortsen en bazuinen. Tenslotte herinneren de torskolommen op de thesisprent aan die welke voorkomen op sommige prenten naar de Eucharistiereeks van Rubens, gegraveerd door Coenraad Lauwers en Schelte à Bolswert[37].

34 R. Matthys (*op. cit.*, p. 80, noot 2) vermeldt dat Triest in 1652 vijftig jaar priester was, wat ook een aanleiding kan geweest zijn tot het maken van een portretpenning.

35 H. Bouchery en F. Van den Wijngaert, *P.P. Rubens en het Plantijnsche huis* (Maerlantbibliotheek, IV), Antwerpen, 1941, afb. 60, 61. - Ook met de titelprent van L. Lessius, *De Justitia et Ivre* (1617), waar ook twee allegorische vrouwenfiguren aan weerszijden van een medaillon, op een estrade zijn geplaatst (*Ibid*, afb. 52).

36 O.m. afgebeeld in L. Lebeer, *De Zuidnederlandse Prentkunst in de zeventiende en de achttiende eeuw*, in: M.E. Van Gelder en J. Duverger, *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, III, 3e uitg., Utrecht-Antwerpen, 1956, p. 104, afb. 4.

37 Zie bv. de afbeeldingen in: M. Rooses, *L'oeuvre de Rubens*, I, Antwerpen, 1886, Pl. 13, 15, 17, 18.

Hoe Rubeniaans ook in de algemene conceptie en in menig detail, toch vertonen zowel de ontwerptekening als de prent tal van elementen die verwijzen naar een verder stadium in de ontwikkeling van de Barok in de Zuidelijke Nederlanden. Hiervan getuigen vooral de sierlijk gedrapeerde, slanke figuren die Gent en Brugge verpersoonlijken. Zowel hun elegantie als hun relatief kleine koppen beantwoorden aan een smaak die zich reeds vóór Rubens' dood had ontwikkeld in de richting van een 'koeler, zoeteriger pathos', dat van Antoon van Dyck uitging en door de invloed van het Franse classicisme werd gestimuleerd[38]. Ze herinneren ook enigzins aan figuren voorkomend in kunstwerken van het Maniërisme, een stijl die vóór Rubens' optreden in geheel Europa opgang maakte, en waarvan de nawerking, zoals R. van Luttervelt aannam[39], bij deze ontwikkeling wellicht niet zonder betekenis is geweest.

Une 'thèse' dessinée par Abraham van Diepenbeeck et gravée par Adrien Lommelin

Les gravures à sujets allégoriques utilisées comme illustrations de propositions de thèses, soutenues dans des universités ou autres institutions d'enseignement supérieur, n'ont pas encore fait l'objet d'une étude exhaustive. À partir d'environ 1620, ces gravures font leur apparition en grand nombre aussi bien aux anciens Pays-Bas, qu'en France, en Italie, en Allemagne et peut-être encore dans d'autres pays. Mais, jusqu'à présent, il n'a pas encore été établi dans quel centre universitaire ou artistique ce genre aurait été 'inventé', ni comment il se serait répandu. On peut distinguer plusieurs catégories d'illustrations de thèses, mais ces catégories n'ont pas encore été systématiquement répertoriées. Les problèmes soulevés par ce genre de gravures, brièvement énoncés dans l'introduction de cet article, soulignent l'utilité de recherches dans ce domaine à peine exploré.

L'auteur attire l'attention sur un dessin peu connu d'Abraham van Diepenbeeck, appartenant au Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers, qui a servi de modèle pour une gravure de thèse exécutée au burin par Adrien Lommelin. La gravure a été utilisée deux fois. D'abord pour

38 R. Oldenbourg, *Die flämische Malerei des XVII Jahrhunderts (Handbücher des Königlichen Museen zu Berlin)*, Berlin, 1918, p. 111.

39 R. Van Luttervelt, 'Mathias Melin en zijn epitaaf' in *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6e serie, 6 (1951), pp. 55-58.

illustrer les propositions d'une thèse de philosophie, et ensuite comme entête d'une thèse de droit. Les deux thèses sont dédicacées à l'évêque Antoine Triest par son petit-neveu Antoine Allegambe. Les figures allégoriques, les armoiries et les autres éléments symboliques - explicités sur la gravure par les inscriptions que les accompagnent - constituent une hommage élogieux à l'adresse de ce prélat, qui remplit la fonction d'évêque successivement de Bruges et de Gand.

Quoique la composition de la gravure corresponde essentiellement à celle du projet dessiné, on remarque néanmoins plusieurs petites variantes. En plus, les éléments décoratifs que le dessinateur n'avait que très sommairement indiqués, ont été complétés par le graveur. Il convient aussi de signaler que les dimensions du dessin et de la gravure ne correspondent pas, et que nous ne retrouvons sur le dessin aucune trace de l'utilisation de la pointe à repasser, qui permettrait de conclure à une transposition directe sur le cuivre. Ainsi, nous pouvons nous demander si Van Diepenbeeck aurait repris la composition dans un second dessin, d'une exécution plus rapprochée de la gravure, actuellement inconnu. Ou bien, s'il faudrait plutôt supposer que l'interprétation graphique du modèle dessiné ait été confiée complètement à l'initiative de Lommelin.

En ce qui concerne le portrait en profil d'Antoine Triest, le motif central de la gravure, l'auteur suppose que Lommelin l'aurait copié d'après une médaille à l'effigie de l'évêque, exécutée par Adrien Waterloos. Ceci expliquerait l'absence du portrait sur le dessin de van Diepenbeeck. Malheureusement la médaille en question n'est pas datée. R. Matthys, qui a consacré une étude importante à l'iconographie d'Antoine Triest, met son exécution en rapport avec le quatre-vingtième anniversaire de la naissance de l'évêque, en 1658. L'auteur du présent article est plutôt d'avis que la médaille aurait été réalisée vers 1652, l'année de la fondation par Antoine Triest de la Confrérie des Cinq Plaies de Notre-Seigneur. Si cette hypothèse s'avérait, on pourrait en conclure que l'année 1652 serait également le *terminus postquem* de l'exécution de la gravure de Lommelin.

Le style du dessin d'Abraham van Diepenbeeck pour cette gravure s'inscrit dans la tradition rubénienne. Cependant, l'élégance des deux figures drapées, qui personnifient les deux villes dont Antoine Triest a été évêque, reflète un nouveau goût qui, à partir d'environ 1640, déterminera l'évolution artistique: le raffinement et le geste gracieux l'emporteront sur l'éloquence héroïque du baroque rubénien.

Frans Crabbe en de monogrammist A.C.

door Karel G. Boon
(Amsterdam)

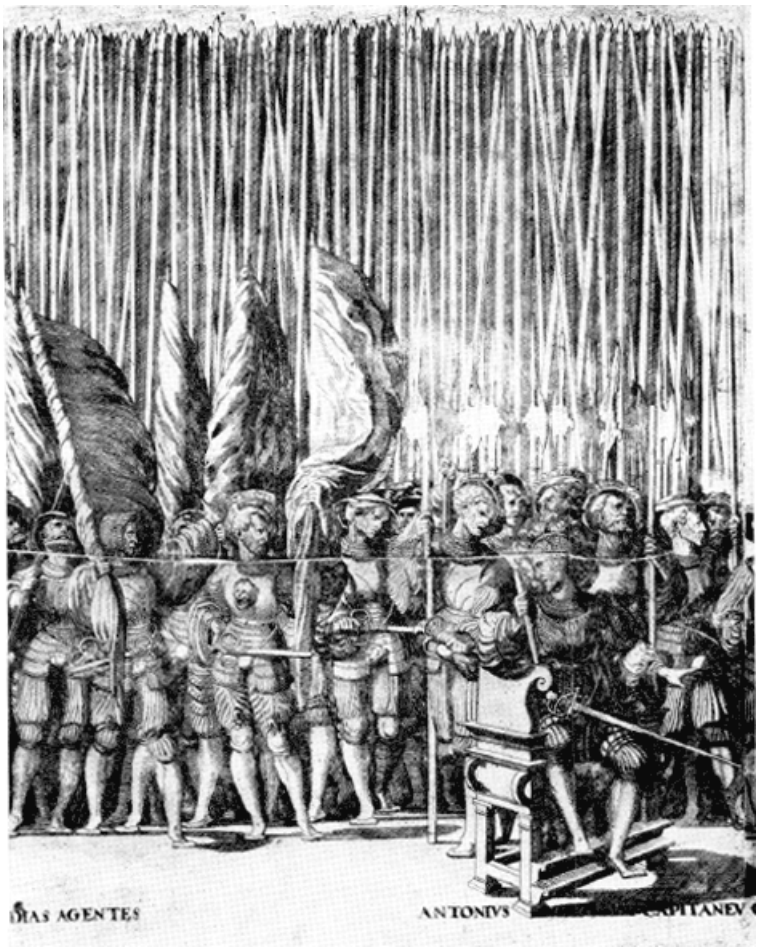
De jubilaris, aan wie deze feestbundel is opgedragen, zal misschien denken dat ik het motief voor deze kleine bijdrage met een bijbedoeling gekozen heb, nu ik de aandacht kom vragen voor een prent met een vaandrig gesigneerd met het monogram A.C. Ik kan niet ontkennen dat dit vlaggevertoon mij feestelijk leek en daarom passend voor deze bundel, maar het leek mij ook dat de prent om andere redenen beantwoordt aan de opgave die aan een schrijver voor deze bundel gesteld mag worden.

Zij heeft mij al jaren geleden, toen ik in het Amsterdamse Prentenkabinet het oeuvre van de monogrammist A.C.[1] opnieuw ordende, beziggehouden, omdat deze prent met een Vaandrig (B.24) in kwaliteit zo ver uitsteekt boven het merendeel van de andere A.C. gesigneerde prenten (afb. 1). Ik ben bij die gelegenheid tot een conclusie gekomen die ik thans aan de eminente kenner van de Vlaamse prentkunst wil voorleggen.

Bij een nauwkeurige beschouwing van de prent zal het iedereen opvallen dat het gegraveerde monogram A.C. rechts op de rotspartij heel sterk afsteekt van het etswerk, waarin hij in eerste

1 Met opzet vermijd ik de identificatie van de monogrammist A.C., met Allaert Claesz. zoals b.v. het Lexicon van Waller-Juynboll doet, want er is mijn insziens geen voldoende reden om in deze graveur, die misschien een goudsmid was, de Allert de Goudsmid te zien, die Jan van Scorel in zijn brief van 26 mei 1524 uit Rome aan Adriaen van Martelaer te Antwerpen vermeldt. Ik meen bovendien dat de prenten die het opschrift 'Utricht' dragen, niet door deze monogrammist zijn gemaakt, zoals ik nog uiteen zal zetten.

AFB. 1. Frans Crabbe (toegeschreven), Vaandrig



AFB. 2. Nicolaus Hogenberg, De legertros uit de Intocht van Karel V te Bologna

aanleg is uitgevoerd[2]. Dit monogram lijkt daardoor later toegevoegd. Nu is dit bij deze Monogrammist een meer voorkomend verschijnsel en het behoeft daarom niet te pleiten tegen de identiteit van de maker van de prent met de graveur van het monogram. Maar toch kon ik in dit geval niet nalaten aan de opmerking van A.E. Popham te denken, die indertijd[3] naar aanleiding van de prent met de Vrouw (Medea?) met de Draak (B.34), waarop in de eerste staat nog geen A.C.-monogram voorkomt, overwogen heeft of de Monogrammist hier niet in later tijd zijn monogram in een plaat van Frans Crabbe had gegraveerd. Popham heeft deze gedachte weer laten varen, omdat hij de uitvoering en de stijl van deze ets toch te veel van Crabbe's werk verschillend achtte.

Bij de Vaandrig is er, meen ik, zeker sprake van een onrechtmatige daad, waarvan Popham A.C. tenslotte niet heeft willen verdenken. Als men namelijk het tabletje waarop nogal onhandig de datum 1554 is gegraveerd, goed bekijkt, dan ziet men dat er nog sporen van de krab te zien zijn, waarmee Crabbe een groot deel van zijn prenten signeerde. De datum is zo over het tabletje verdeeld dat zij het grootste deel van de weggemaakte signatuur bedekt.

Eenmaal met dit bewijsmateriaal achter de hand is het niet moeilijk om andere feiten voor de op A.C. rustende verdenking van het gebruik maken van een plaat van Crabbe aan te voeren. Allerlei details uit deze prent wijzen immers duidelijk naar de Mechelse kunstenaar en niet naar de stijlloos werkende Monogrammist. De boompjes b.v. met hun gestippelde kruinen zijn evenals de behandeling van de rotsen op de achtergrond heel karakteristiek voor Crabbe; dit geldt ook voor de vormgeving van het afgewende gelaat van de vaandrig, die men precies zo tegenkomt bij een krijgsman met lans in de linkerhand op het tweede plan van de Onthoofding van Johannes de Doper (Pass. 28).

Ik meen dus dat er eigenlijk geen twijfel mogelijk is aan het door Popham nog afgewezen feit, dat A.C. zich platen van anderen heeft toegeëigend. In dit geval duidelijk na de dood van Crabbe op 20 februari 1553, want A.C. dateerde de prent 1554.

2 Ik schrijf expres in eerste aanleg, omdat de prent waarschijnlijk op veel plaatsen bijgestoken is om een krachtiger afdruk mogelijk te maken.

3 In *Print Collectors Quarterly*, Vol. 22, 1935, p. 102.

Het is mogelijk dat Crabbe de Vaandrig kort voor zijn dood had gemaakt. Ik ben geneigd de prent, evenals de bijna evengrote ets met een Trommelslager en een Pijper (B.24), *laat* in het oeuvre van Crabbe te plaatsen. De kunstenaar vond ongetwijfeld inspiratie in de prenten die Nicolaus Hogenberg van de Intocht van Karel V te Bologna in 1530 maakte[4]. In de legertros, die deze Intocht begeleidt, komen verschillende vaandrigs voor (afb. 2). Crabbe werkte samen met Hogenberg aan de serie van Vier Evangelisten (Pass. 41-44) en hij kreeg bovendien na de dood van de kunstenaar in 1539 de opdracht van zijn weduwe om zijn platen af te drukken. De invloed van Hogenberg op Crabbe is dus volkomen begrijpelijk.

De prent van de Vaandrig heeft vrijwel dezelfde maten als het blad met de Trommelslager en de Pijper[5]. Misschien waren beide bedoeld voor een serie lansknechten die niet werd voortgezet (afb. 3).

Behalve voor Crabbe's werk is echter deze kwestie van groot belang voor de authenticiteit van andere prenten, die Aumüller en zijn overschrijvers op naam van de monogrammist A.C. plaatsten. Popham bleek al niet gelukkig met de toevoeging van prenten als de ‘Vrouw met de Draak’ (B.34). Ik zou hieraan nog twee stylistisch nauw verwante prenten willen toevoegen: de ‘Dood van de Condottiere Gattamelata’ (B.30) en de ‘Herculus en Omphale’ (Aumüller 95). De laatste heeft evenals B.34 in de tweede staat het opschrift ‘Utricht’. Bij B.34[6] vindt men dit opschrift gecombineerd met de onwaarschijnlijk late datum 1553. Ik schrijf hier onwaarschijnlijk, omdat vormgeving en ornamentiek in deze prent niet die van 1553, maar veeleer die van dertig jaar vroeger zijn. Zij lijken het meest, zoals al door Popham werd vastgesteld, op werk van Gossaert uit die tijd.

4 A.E. Popham kwam reeds in zijn uitstekend gedocumenteerd artikel in de *Print Collectors Quarterly*, p. 112, tot deze conclusie.

5 De maten van de prent van de Vaandrig zijn: 150 × 100, die van de Trommelaar en de Pijper: 158 × 108 mm.

6 Een nauwkeurig onderzoek naar de signatuur op de tweede staat, zoals beschreven in de catalogus Boerner 158, nr. 190, heb ik niet kunnen ondernemen omdat ik geen exemplaar van deze staat binnen mijn bereik had. In de hier afgebeelde staat lijkt het of het monogram A.G. over een vroeger monogram is aangebracht.

AFB. 3. Frans Crabbe, Trommelslager en pijper

AFB. 4. Frans Crabbe (toegeschreven), De Dood van Gattamelata

Toen Popham over de prent van de 'Vrouw met de Draak' schreef, betrok hij daarbij de heel onhandig gecomponeerde 'Doop van de Moorman', maar niet de twee andere prenten die ik zoëven noemde. Zij zijn, mijns inziens, in dezelfde tijd en in dezelfde omgeving als B.34 ontstaan en ongetwijfeld van dezelfde hand. De z.g. 'Dood van Gattamelata' stelt ons bovendien voor een boeiend probleem (afb 4). Men heeft vroeger op gezag van Brulliot aangenomen dat zij naar een prent van Jacopo Francia zou zijn, maar de prent die Brulliot beschreef, zonder vermelding van de plaats waar zij bewaard wordt, is nooit te voorschijn gekomen. Het is dan ook zeer twijfelachtig of Brulliot zich niet vergiste en misschien de tekening te München bij deze beschrijving in het hoofd had, die met het blad in de Wallace Collection te Londen dezelfde compositie weergeeft als de prent van A.C., die 1555 gedateerd werd.

E. Tietze-Conrat, die in 1935 in de Burlington Magazine over de 'Dood van Gattamelata' schreef, vermeldt het feit, dat de prent naar Francia zou zijn gecopieerd, al niet meer. Het zou ook wel vreemd zijn, als een Bolognese graveur uit het begin van de 16de eeuw naast voorbeelden van Raphael ook dat van de Florentijn Pollaiuolo gebruikt zou hebben. Hoewel het copiëren van Pollaiuolo in de Nederlanden ook een zeldzaamheid is, kan men dit in de kring van Jan Gossaert, waar Raphael nog niet een toonaangevend voorbeeld was, nog eerder verwachten[7]. Als dus de prent in deze omgeving is ontstaan, zal ook het jaartal 1555, dat in de tweede staat naast het monogram A.C. voorkomt, wel een latere toevoeging zijn. De vormgeving, de behandeling van de figuren en van het haar van de zich vooroverbuigende vrouw doen mij nog sterker aan Crabbe denken dan dergelijke details in de 'Vrouw met de Draak'.

7 Een ander geval waarin Pollaiuolo door een Nederlander werd nagetekend, is het blad van Lambert Lombard in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam met drie schetsen naar Italiaanse kunstenaars (Inv. nr. 57: 190). Het blad geeft onder twee van de figuren de namen van Pollaiuolo en Bandinelli.
Bovendien bestaat er nog een tweede prent naar een voorbeeld van Pollaiuolo met Herculus en de twaalf reuzen die door de Monogrammist A.C. waarschijnlijk gecopiëerd is naar een thans niet meer bekende Italiaanse gravure (Aumüller 129, afgeb. door Hollstein IV, p. 144, nr. 153; cf. L. Anderson, 'Copies of Pollaiuolo's Battling Nudes' in *The Art Quarterly*, 31, 1968, pp. 155-167). De techniek van deze prent stemt overeen met die van de meeste A.C.-prenten.

Ik zou daarom de veronderstelling van Popham willen handhaven en die willen uitbreiden tot de drie hiervoor genoemde prenten. Ik stel dus de vraag: ‘zijn dit niet alle drie ondergeschoven kinderen in het werk van de Monogrammist A.C.’. Want, nu wij A.C. éénmaal op een onrechtmatige daad hebben betrapt, is het niet onwaarschijnlijk dat hij zich ook andere platen heeft toegeëigend.

Frans Crabbe et le monogrammiste A.C.

Une estampe représentant un porte-étendard, signée A.C. et datée de 1554 est ajoutée ici à l'oeuvre de Frans Crabbe, parce que la tablette, sur laquelle ont été gravés plus tard le monogramme et la date de 1554, conserve encore des traces de la signature de Crabbe.

Par son style, l'estampe s'insère parfaitement dans l'oeuvre ultérieure de Crabbe. Elle a les mêmes dimensions que l'estampe au tambour et au fifre (B.24). Sans doute toutes deux étaient-elles destinées à une série de lansquenets (piquiers), que Crabbe avait commencée peu avant sa mort en 1553.

A.E. Popham a déjà fait remarquer en 1935 que certaines estampes comme ‘La Femme au dragon’ (B.34) et ‘La Mort de Gattamelata’ (B.30) appartiennent par le style à une période plus ancienne que les autres oeuvres du Monogrammiste A.C. Cela vaut aussi, il me semble, pour ‘Hercules et Omphale’ (Aumüller 95), estampe qui tout comme B.30 porte dans le deuxième état l'inscription ‘Utricht’ et qui s'apparente à l'oeuvre de Gossaert. Au cercle de Gossaert se rattache sans doute aussi la ‘Mort de Gattamelata’, parce qu'il apparaît comme le plus vraisemblable que cette donnée d'après Pollaiuolo sera devenue connue aux Pays-Bas via Gossaert.

Si on considère que dans sa première période Crabbe se trouvait sous l'influence de Gossaert, il paraît plus vraisemblable que les estampes ci-nommées appartiennent à l'oeuvre la plus ancienne de Crabbe et non à celle du Monogrammiste A.C., qui y apposa plus tard son monogramme.

Henri-Joseph Godin, graveur liégeois (1747-1834)

par Pierre Colman
(Liège)

‘C'est une fâcheuse habitude qu'ont certains auteurs de perdre la mesure quand ils apprécient le talent des artistes dont ils s'occupent’. Cette phrase de mon Maître Louis Lebeer[1], elle est comme gravée en moi. Elle m'a mis en garde pour la vie contre le travers qu'elle dénonce avec la lucidité souriante de l'authentique humaniste. Loin de moi, dès lors, l'intention d'emboucher la trompette en l'honneur d'Henri-Joseph Godin. Il a déployé une grande activité, mais n'a jamais eu qu'un petit talent.

Mérite-t-il pour autant d'être si mal connu? ‘Wohl flämischer Herkunft’ dit de lui l'*Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*; formule exaspérante pour les Wallons, et spécialement pour ceux qui ne savent pas, ou ne veulent pas savoir qu'elle veut dire ‘belge avant la lettre’ ou, plus laborieusement encore, ‘ressortissant des anciens Pays-Bas méridionaux ou de la principauté de Liège’; Godin n'est en aucune façon un fils de la Flandre, telle qu'elle se définit aujourd'hui, nul ne fera de difficulté à le reconnaître. Quant au dictionnaire de Bénézit[2], il indique ‘graveur de vignettes et de frontispices de livres, et probablement peintre, XIXe et XXe siècles, (Ec. Fr.)’; cela fait trois erreurs en deux lignes.

1 ‘La gravure’, dans *Art mosan et arts anciens du pays de Liège. Exposition internationale*, [Liège, 1951], p. 134.
2 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, *sculpteurs*, *dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition, t. IV, [Paris], 1951, p. 318, col. 1.

Les auteurs des notices en cause sont bien excusables; car sur quoi pouvaient-ils faire fond? C'est à Liège qu'on est le mieux placé pour faire connaître Godin, puisqu'il y a passé le plus clair de son existence; on y conserve ses oeuvres[3], et on dédaigne rarement les occasions de les montrer[4]; on fait place à son nom dans le palmarès d'une école de gravure dont on est fier[5]; mais on ne s'est pas jusqu'ici arrêté à lui.

C'est à Seraing-sur-Meuse qu'il a vu le jour. Il a été baptisé le 5 mai 1747[6]. Ni son père, Jean, ni sa mère, née Marie-Claire Dupont, ni ses parrain et marraine ne semblent avoir eu la moindre accointance avec le monde des arts. Comment la vocation lui vint, sous la férule de quel maître il fit ses débuts, cela reste à découvrir.

Avant d'avoir atteint l'âge d'homme, il prit le chemin de Paris, en vue de parachever sa formation. Il entra à l'École académique, préfigure de la moderne École des Beaux-Arts; quelques graveurs s'y mêlaient aux peintres et aux sculpteurs venus de tous les coins de France et de l'étranger, dont beaucoup de 'Flamands', y compris une poignée de sujets du prince-évêque de Liège. 'Henri Godin

3 Bibliothèque Générale de l'Université de Liège, manuscrit 1188, f^{os} 105-120 et supplément, f^{os} 28 et 31. - H. Helbig et M. Grandjean, *Catalogue des collections léguées à la Ville de Liège par Ulysse Capitaine*, t. III, Liège, 1872, p. 54-56, n^{os} 178-268 et passim. - Cabinet des Estampes de la Ville de Liège, Catalogue dactylographié (Marthe Kuntziger, *Ville de Liège. Catalogue illustré des collections de gravures déposées au Musée d'Ansembourg, à la Bibliothèque de l'Académie et à la Bibliothèque Centrale*, 1921), p. 159-171.

4 Emile Tasset, *Catalogue de l'exposition de gravures des anciens maîtres liégeois organisée en 1869 par l'Union des Artistes au musée communal de Liège*, dans *Annales de la société L'Union des Artistes*, t. IV, 1872, n^{os} 84-93. - *Exposition de l'art ancien au Pays de Liège. Catalogue officiel*, Liège, 1881, 2e section, n^{os} 16, 61, 63, 65, 71, 101, 102, 104, 123, 127, 223 et supplément, 109^{2}. - *Exposition de l'art ancien au pays de Liège. Catalogue général*, Liège, 1905, n^{os} 2258/218, 2265/368, 2308/245, 2329/298, 2332/305 et 2335/308. - *Catalogue of an Exhibition of Liège Engraving from the XVI Century to the Present Time*, Brighton, 1926, n^{os} 198 et 199. - *Exposition de la gravure liégeoise. Catalogue*, Liège, 1939, n^{os} 368 et 369. - *Exposition Velbrück et son temps. Catalogue*, Liège, 1948, n^{os} 24-30. - *Trois siècles de gravure liégeoise* (XVIe, XVIIe, XVIIIe). *Exposition organisée par l'Union liégeoise du Livre et de l'Estampe*, Liège, 1948, n^{o} 39.

5 Alfred Micha, *Les graveurs liégeois*, Liège, 1908, p. 103 et 105. - Sander Pierron, *L'école de gravure de Liège*, s.l., 1923, p. 8. - Jules Bosmant, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, p. 21 et 23.

6 Archives de l'État à Liège, *Registres paroissiaux de Seraing*, n^{o} 4, f^{o} 149.

graveur liégeois, âgé de 19 ans' (il a, en fait, vingt et un ans révolus) est inscrit dans le registre en juin 1768; il a pour 'protecteur' le sieur d'Huez, originaire d'Arras, connu pour sa bienveillance envers les garçons qui viennent 'du Nord'; il est l'élève de Michel Poisson, et demeure chez lui, au Palais royal. Il réapparaît en 1772; il a pour lors un maître réputé, chef d'un atelier particulièrement important, Le Bas[7].

Son premier professeur est un graveur obscur dont le nom a été préservé de l'oubli à cause des 72 planches des *Cris de Paris* dessinées d'après nature et publiées par ses soins; le premier des douze cahiers de six pièces, annoncé dans le *Mercure* d'octobre 1771 en même temps que le second, a pour titre une planche intitulée 'Achetez mes belles estampes' (pl. 1) et signée 'M. Poisson inv. - H. Godin Sc.'; on lit les mêmes noms sur deux autres planches du premier cahier et sur celle qui sert de titre au deuxième[8]. Ce n'étaient pas là les essais initiaux du jeune Liégeois: dès septembre 1769, le *Mercure* avait annoncé un portrait du pape Clément XIV gravé de sa main[9]. Plusieurs autres oeuvres de lui portent l'adresse de Poisson; elles peuvent sans doute être situées vers le même moment; et de même celles qui ont l'adresse de libraires parisiens, tels Niquet et Dubois, dont les noms se lisent sous le portrait du pape.

Godin n'allait pas tarder à rentrer au pays natal[10]. Ce qui l'y a déterminé, c'est selon toute apparence l'honneur d'avoir été appelé à faire partie de l'académie fondée, en l'an 1775, par le prince-évêque François-Charles de Velbrück, ami des lettres et des arts[11].

7 Samuel Rocheblave, 'Note sur les Élèves flamands inscrits à l'École académique de Paris entre les années 1765 et 1812', dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. 70, 1922, p. 166.

8 Michèle Hébert, Edmond Pognon et Yves Bruand, *Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle* (Bibliothèque Nationale, Département des Estampes), t. X, Paris, 1968, p. 423, n° 9.

9 *Ibidem*, p. 421, n° 1. L'*Inventaire* renvoie en outre à l'*Avant-Coureur* de 1769 encore; il situe pourtant les débuts de Godin en 1774; c'est qu'il date les *Cris de Paris* de cette année-là, qui vit l'achèvement de la publication.

10 Le *Mercure* de décembre 1774 vante encore trois estampes de Godin (*Inventaire* ..., p. 424, n^{os} 13, 14 et 15). Cela fournit un *terminus post quem* pour la fin de son séjour parisien.

11 Théodore Gobert, 'Les débuts de l'enseignement des Beaux-Arts à Liège', dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 43, 1913, p. 37-38.

Liège n'était d'ailleurs pas sans offrir de belles possibilités à un graveur-illustrateur. L'imprimerie y était florissante[12]. Les imprimeurs-libraires Gerlache, Bassompierre, Tutot et Desoer mirent bientôt l'académicien à l'ouvrage. La liste des livres qui naquirent de cette collaboration s'ouvre en 1776[13]. On y relève force portraits; et puis des cartes, des blasons, et autres frontispices.

Les besognes que Godin se voyait confier de la sorte n'absorbaient pas toute son activité. Il gravait aussi des planches indépendantes, auxquelles il s'efforçait d'assurer du retentissement. Il en choisissait les sujets avec soin. Il se plaisait à leur donner des formats que les tendances de l'édition ne permettaient guère. Il attirait sur elles l'attention du public en faisant passer des annonces dans deux feuilles locales, *L'Esprit des journaux* et *La Gazette de Liège*; cet art-là aussi, Paris le lui avait montré.

La plus ancienne des annonces venues à ma connaissance remonte à 1775; elle concerne un portrait du pape Pie VI, qu'on peut se procurer chez Godin, au Pistolet couronné, rue Sur-Meuse, ou bien chez Tutot à Bruxelles ou chez Desoer à Liège[14]. La suivante est de 1778[15]; elle s'étend avec complaisance sur deux estampes

12 Théodore Gobert, ‘L'imprimerie à Liège sous l'Ancien Régime’, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 47, 1922, p. 15-128. - Joseph Brassinne, ‘L'imprimerie à Liège jusqu'à la fin de l'Ancien Régime’, dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique*, t. V, Bruxelles, [1929], p. 38-42. - A compléter par l'alerte monographie de Jacques Stiennon, ‘Une dynastie d'éditeurs-imprimeurs liégeois: les Desoer’, dans *La Vie wallonne*, t. 24, 1950, p. 157-185.

13 Cette liste est facile à ébaucher, grâce à la *Bibliographie liégeoise* du chevalier de Theux de Montjardin (2e éd., Bruges, s.d., col. 595, 645, 645-646, 650, 653, 654, 657-658, 664, 671, 675, 679, 680, 688, 689, 692, 721, 747-748, 801, 844, 853, 858 et 1421; ajouter col. 673, *Notes relatives au plan...*, et col. 774, *Réflexions morales...*). Elle ne pourrait se compléter qu'au prix de recherches ingrates, compliquées par la pratique, fort usitée à Liège en ce temps-là, des fausses adresses d'éditeur. Godin paraît bien avoir travaillé pour d'autres imprimeurs-libraires que ceux de sa ville, tels le Bruxellois le Francq et l'Anversois C.M. Spanoghe. Il n'avait peut-être pas coupé tout contact avec ceux de Paris.

14 *L'Esprit des journaux*, avril 1775, p. 393 (‘12 sols’). - *La Gazette de Liège*, 1er mai 1775 (‘dix sous’).

15 *La Gazette de Liège*, 16 mars 1778. - *L'Esprit des journaux*, avril 1778, p. 411. Les deux estampes comptent parmi les ‘objets achetés aux artistes pour servir de lots’ dans la loterie organisée par la Société d'Émulation en faveur des artistes liégeois l'an 1783; leur valeur est fixée à 13 florins (Théodore Gobert, ‘La loterie à Liège dans les siècles passés’, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 34, 1904, p. 290, n^{o} 25).

PREMIER
CAHIER
DES CRIS
DE PARIS
M. Poisson inv.
H. Godin Sc.
Achetez mes belles Estampes
A Paris chez M. Poisson Cloitre S.t Honoré maison de la maitrise au fond du jardin

PL. 1. *Achetez mes belles Estampes.* Planche 1 des *Cris de Paris* de Michel Poisson, 1771 (Copyright Bibliothèque Nationale, Paris)

appariées, *La Conversation espagnole* et *La Lecture espagnole*, gravées d'après Carle Van Loo, ‘chevalier de l'Ordre du Roi et son premier peintre’; leurs dimensions (18 pouces de haut sur 12 de large) sortent de l'ordinaire, leur prix (6 livres de France les deux) aussi.

Godin s'attaque ensuite à quelque chose de bien plus propre à retenir l'attention de ses concitoyens: il grave ‘la grande fontaine du marché... travaillée par le fameux Delcour... un des plus beaux monuments de cette cité, qui fait l'admiration de tous les étrangers’; autrement dit la fontaine des Trois Grâces, habituellement nommée aujourd'hui ‘le Perron liégeois’. L'occasion s'est offerte en 1779: le monument a été consolidé et repoli. L'accueil est encourageant, c'est le mot: en sa séance du 10 septembre, le Conseil de la Cité ‘voulant encourager les talens dudit Sr Godin... ordonne au rentier de la cité de lui compter en rénumération de cette ouvrage cent florins Brabant une fois’[16]. ‘Si cette tentative lui réussit, l'auteur se propose de donner successivement au public les édifices les plus remarquables de la même ville: nous ne doutons point que des vues aussi patriotiques ne soient puissamment encouragées’, lit-on le mois suivant dans *L'Esprit des journaux*[17].

Et de graver, en effet, l'année d'après, deux autres fontaines liégeoises dues au talent du même Jean Del Cour: celle de la Vierge, en Vinâve d'Ile, et celle de Saint-Jean-Baptiste, en Hors-Château. Le Conseil se montre moins généreux: il n'alloue plus que quatre louis, soit 78 florins[18]. Derechef, Godin fait passer une annonce aux journaux[19]. Une preuve du retentissement des trois

16 Archives de l'État à Liège, *Fonds de la Cité*, n° 33 (recès, 1778-1780), f° 128 v°; la somme est payée le 9 octobre (*ibidem*, n° 133 [comptes des bourgmestres, 1778-1779], f° 78).

17 Octobre 1779, p. 414-415. Si Godin a fait paraître à ce moment une annonce dans *La Gazette de Liège*, c'est dans un numéro qui manque dans la collection de la Bibliothèque Générale de l'Université de Liège, dans celle de la Bibliothèque Communale de la Ville de Liège et dans celle - presque complète - de la Société libre d'Émulation.

18 La décision est prise en séance du 10 novembre 1780 (Archives de l'État à Liège, *Fonds de la Cité*, n° 34 [recès, 1780-1783], f° 12); la somme est versée le 9 janvier 1781 (*ibidem*, n° 134 [comptes des bourgmestres, 1780-1781], f° 58 v°).

19 *La Gazette de Liège*, 10 novembre 1780 (les deux estampes se vendent 20 sols pièce). - *L'Esprit des journaux*, décembre 1780, p. 411 (on peut encore se procurer des exemplaires de la *Fontaine des Trois Grâces*).

estampes, c'est la mention qu'en fait le chanoine Hamal dans son *Memento*[20], quand il parle des fontaines. Détail piquant, celle de la Vierge a été gravée au même moment par un autre Liégeois, Joseph Dreppe! Ce dernier obtint du Conseil un subside impartial de 39 florins, et battit son concurrent de deux jours pour l'insertion dans la *Gazette de Liège*[21].

Godin frappe alors un grand coup. Il donne ‘une Estampe allégorique, relative à S.A. le prince-Evêque de Liège, et à la protection que S.A. accorde aux beaux-arts. Le Portrait, frappant par la ressemblance et la beauté de l'exécution, est soutenu d'un côté par la Religion, et de l'autre par Minerve et la Sagesse, audessus d'un autel antique. Un groupe de génies offre l'emblème des beaux-arts que S.A. protège’. C'est la *Gazette de Liège* du premier janvier 1781 qui publie cette description bien dans le style du temps[22]. L'auteur gravera en 1783 au plus tard un autre portrait de François-Charles de Velbrück, plus simple et de moindres dimensions[23]. Il fera peu après celui de Constantin-François de Hoensbroeck, son successeur, à qui il aura ‘l'honneur de le présenter’ et qui daignera ‘le recevoir avec bonté’[24]. Il fixera encore

20 René Lesuisse, ‘Tableaux et sculptures... de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain’, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIX, 1956, p. 226, 260 et 266. ‘Élève de Lebas’, note Hamal, bien informé.

21 Archives de l'État à Liège, *Fonds de la Cité*, n° 34, f° 12; n° 134, f° 58v°. - *La Gazette de Liège*, 8 novembre 1780. Théodore Gobert s'y est embrouillé (*Eaux et fontaines publiques à Liège*, Liège, 1910, p. 359 et pl. XVII, repris dans *Liège à travers les âges*, t. V, Liège, 1928, p. 592, col. 2). Dreppe a gravé la fontaine du Perron en 1784. Sur cet artiste, voir Richard Forgeur, ‘Joseph Dreppe...’, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. V, n° 139, 1962, p. 208-215.

22 L'estampe, haute de 14 pouces et large de 10, coûtait deux florins (c'est-à-dire 40 sous ou patars); on la trouvait à Verviers chez le sieur Dejoye et à Maastricht chez le sieur de Nettancourt. - Voir aussi *L'Esprit des journaux*, janvier 1781, p. 419.

23 *Explication des morceaux de peinture*, *sculpture*, *gravure*, *architecture*, *méchanique*, *etc. exposés par les artistes liégeois... à la salle de la Société d'Émulation*, *place du Grand-Collège*, Liège, 1783, p. 7, n° 44; à confronter avec *Explication...*, 1781, p. 11, n° 62; Godin expose en 1781 (nos 62 à 66), en 1783 (nos 42 à 45) et en 1786 (n° 74). - *Exposition Velbrück et son temps. Catalogue*, Liège, 1948, n° 18 (attribué à Joseph Dreppe). - Georges de Froidcourt, ‘Les portraits de Velbrück’, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. III, n° 85, 1949, p. 424-425.

24 *La Gazette de Liège*, 5 décembre 1785; la description est moins verbeuse que pour le prince précédent; les dimensions et le prix sont inchangés.

François Antoine des Comtes de Méan
et de Beaurieux, né le 6 juillet 1756;
élu unanimem. Prince Evêque de
Liége le 16 août 1792.

Pl. 2. Portrait de François-Antoine de Méan, dernier prince-évêque de Liège, 1792 au plus tôt (Liège, Cabinet des Estampes de la Ville; photo Philippe Delaite)

dans le cuivre les traits du dernier prince-évêque de Liège, François-Antoine de Méan (pl. 2); mais on cherche en vain, cette fois, les habituelles annonces: tout était alors sens dessus dessous, tout vacillait dans la tourmente révolutionnaire.

'Le citoyen Henri Godin', prenant le vent, se mit en devoir de célébrer *La Réunion du Pays de Liège et de la Belgique à la République française.* La composition, de son invention, est décrite de la façon suivante dans la *Gazette de Liège* des 8 et 9 octobre 1795: 'Une figure représente le Pays de Liège tenant d'une main la Déesse de la Liberté sur l'autel de la Patrie, et de l'autre un bouclier orné du Bonnet; à côté est le Coq, emblème de la vigilance, représentant la France qui a brisé les fers de l'esclavage; un génie représente la Belgique qui annonce au son de la trompette la Liberté; autour de l'autel de la Patrie, deux mains tenant un coeur enflammé, en signe de l'Union; dans le fond, le Temple et l'Arbre de la Liberté'[25].

Des temps singulièrement difficiles étaient venus pour notre homme comme pour bien d'autres. Que graver? Des estampes? Presque plus personne n'en voulait. Des cachets, plutôt. Maintes administrations nées de la veille en avaient un urgent besoin. Godin leur offrit ses services[26].

Sous l'Empire, il ne crut pas déchoir en dessinant et en gravant un reçu de l'administration de l'enregistrement et du domaine national. L'agitation avait alors cessé. La demande d'estampes reprenait. En proposer une qui réponde à l'attente du public, en choisissant bien son moment et en s'aidant d'un peu de réclame, rien de mieux pour attirer la pratique. Godin grave 'avec précision' 'le buste de St Lambert, un des plus beaux en ce genre,... ouvrage qui fait honneur à notre ville', monument d'orfèvrerie qui contient la relique la plus insigne du saint patron des Liégeois, et auquel ils sont d'autant plus attachés qu'ils ont bien failli le perdre. L'entrefilet paraît dans la *Feuille d'annonces du Département de l'Ourte* des

25 'L'Estampe est haute de 13 pouces sur 10 de large. Prix, quatre escalins [deux florins], chez Desoer, Imprimeur-Libraire, sur le Pont-d'Isle, n^{o} 11'.

26 *La Gazette de Liège*, 29 fructidor an VIII. Godin a quitté le Pistolet couronné pour la Boule d'or, en Vinâve d'Ile. Il ne figure pas dans le recensement général de l'an IX (je dois ce renseignement à mon collègue et ami Etienne Hélin, qui a bien voulu me faire bénéficier des recherches de démographie historique qu'il conduit avec l'aide de procédés mécanographiques; je me plais à lui redire ici ma gratitude).

21 et 22 avril 1811, une semaine avant que la procession de la Translation de saint Lambert ne déroule ses fastes à travers la cité. Godin n'a pas cru devoir travailler d'après nature: il a reproduit purement et simplement, à une échelle plus modeste, le grand burin exécuté par Michel Natalis en 1653, pourtant peu fidèle au modèle[27].

La reviviscence des confréries lui procure de l'ouvrage. Et aussi la réapparition des 'bobelins' (curistes et touristes) à Spa: il grave des cartes de promenades[28]. Et encore la construction de la nouvelle salle de spectacle de Liège, dont il reproduit en 1818 l'*élévation principale.* Mais c'est maintenant un vieillard, las de tenir la pointe et de doser l'acide[29]. Comme par crainte de finir ses jours dans la solitude, il a pris sur le tard, le 9 août 1810, une épouse plus jeune que lui de trente et un ans[30]. Il s'éteint le 24 février 1834, âgé de près de quatre-vingt-sept ans[31].

Considéré dans son ensemble, l'oeuvre est celui d'un témoin de son temps dénué de prétention. Beaucoup de documents, attachants peu ou prou; mais de rêve, d'âme, point[32].

Godin[33] est essentiellement un illustrateur. Les domaines qu'il

27 Pierre Colman, 'La gravure de Michel Natalis d'après le buste de saint Lambert', dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VI, n° 150, 1965, p. 485-492.

28 J.-L. Wolff, *Itinéraire curieux des environs de Spa*, Liège, 1816.

29 Son nom n'apparaît pas dans l'*Almanach du commerce de Liège...*, Liège, Péry, 1827.

30 Ville de Liège, *État civil*, 1810, *Mariages*, n° 245.

31 *Ibidem*, 1834, *Décès*, n° 416. Il est alors domicilié au n° 388 de la rue Volière, dans une maison qui sera démolie vers 1872 (Théodore Gobert, *Liège à travers les âges*, t. V, Liège, 1928, p. 643, col. 1).

32 De son vivant déjà on en jugeait ainsi, comme l'atteste le compliment rimé tourné en son honneur par Dieudonné Malherbe:

> 'S'il dessine et s'il grave une église, un portrait,
> Quelque belle fontaine, une ville, un village,
> Des environs de Spa quelque beau paysage,
> Dès le premier coup d'oeil qui ne les reconnoît?'

(*Hommage à la Société d'Émulation... ou Galerie de Portraits d'auteurs et d'artistes liégeois*, Liège, 1802, non paginé). Godin n'a pas été du nombre des artistes entrés à la Société libre d'Émulation après avoir présenté un morceau de réception; Dreppe si (Renier Malherbe, *Société libre d'Émulation de Liège. Liber memorialis*, Liège, 1879, p. 98, n. 1).

33 Il signe de cinq façons différentes au moins: Godin, H. Godin, Henry Godin, H.G., et H.J. Godin.

cultive sont ceux que la mode impose à l'édition. Le portrait vient en tête. Belle galerie: Clément XIV, Pie VI et Pie VII, Louis XVI, Marie-Antoinette, Frédéric II, l'impératrice Isabelle-Thérèse de Bourbon, trois princes-évêques de Liège, le baron de Hubens (doyen de Saint-Martin, une des collégiales liégeoises), Jean-Jacques Rousseau, Helvétius, l'abbé Nollet, physicien, William Buchan, médecin, Edward Gibbons, historien, la marquise de Sillery, gouvernante du futur Louis-Philippe, sans oublier deux personnages d'un autre temps, Henri IV et Sully[34]. La présentation est le plus souvent d'un néo-classicisme passablement indigent. Puis viennent l'*Histoire*, ancienne ou moderne, vécue ou imaginée, de la *Prise de la Bastille* aux *Aventures surprenantes de Robinson Crusoe*, et le *genre*, non moins disparate, *Cris de Paris*, *Joli Minois*, frontispice du *Parfait Cocher*, illustration du théâtre de Mercier. *Vedute*, cartes et plans ont beaucoup occupé notre graveur après son retour de Paris; l'illustration des *Amusements de Spa*[35] en est la meilleure part (pl. 3). A la fin de sa vie, ce fut surtout l'imagerie pieuse: saints et saintes, patrons et patronnes de confréries souvent - telles Notre-Dame de la Sarte, Notre-Dame de Saint-Remy, Notre-Dame du Mont-Carmel honorée en l'église Saint-Barthélemy à Liège[36] -, chemin de croix, souvenirs de première communion.

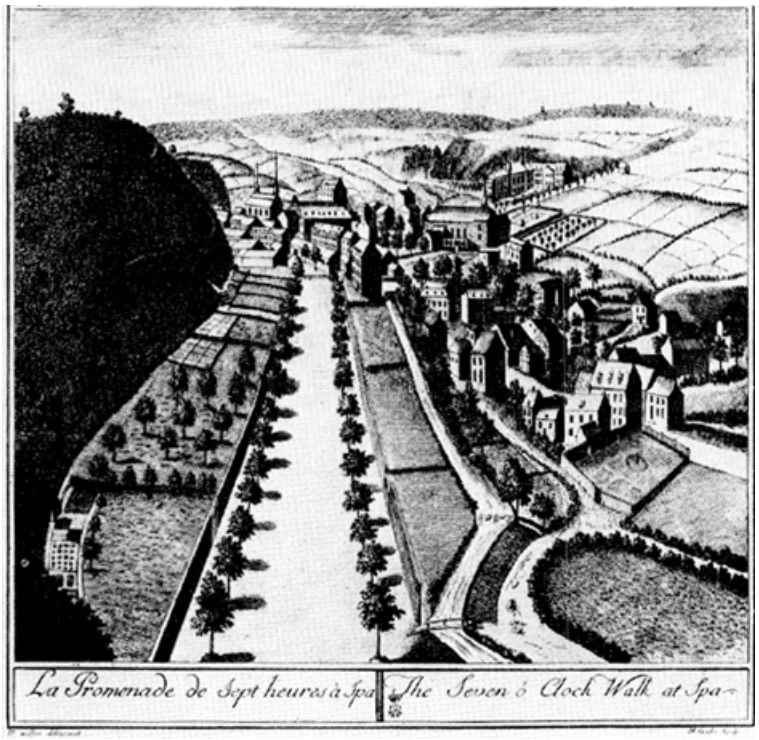
Les formats sont fort réduits, comme le veut la mode des éditions in-12, sauf pour les planches indépendantes, telles *La Conversation espagnole* (415 × 325) et *La Lecture espagnole* (412 × 316), morceaux de bravoure où Godin étale son savoir-faire, et sans trop s'essouffler.

La technique est sans surprise: de l'eau-forte, tirée en noir presque toujours, en sanguine quelquefois. Les procédés nouveaux

34 Le portrait de Marie-Catherine-Joséphine Renoz, non signé, dont une épreuve se trouve à Bruxelles, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale, est-il bien de Godin? Il est tellement plus séduisant que ceux pour lesquels aucun doute n'est permis...

35 Réédition, imprimée à Liège par Desoer, avec l'adresse des libraires associés à Amsterdam, en 1782 et 1783, des *Nouveaux amusements des eaux de Spa*, de Jean-Philippe de Limbourg (de Theux de Montjardin, *o.c.*, col. 595).

36 Théodore Gobert (*Liège à travers les âges*, t. II, Liège, 1925, p. 130, col. 2) attribue la statue elle-même à notre graveur, apparemment pour avoir lu 'Godin sculp.' dans le manuscrit auquel il renvoie (Bibliothèque Générale de l'Université de Liège, ms 1188, f^{o} 108, n^{o} 480).



PL. 3. La promenade de Sept Heures à Spa, d'après Henri Wilkin, planche des *Amusements de Spa* (t. II, 1783, p. 264-265) (Copyright Bibliothèque Générale de l'Université de Liège)

dont le siècle est si prodigue ne paraissent pas avoir été essayés.

La composition est rarement de l'invention de Godin: il reproduit Carle et Louis-Michel van Loo, Claude Lorrain, Greuze, Maurice-Quentin de la Tour, Caresme, Chavanne, Marillier, Miris, Vernet, Vernansal, Benoît-Louis Prévost, François-Marie Quéverdo, Abraham Girardet, Robert de Launay le jeune, Raphaël, Le Corrège, Carlo Bonomi, Pompeo Batoni, Gio Petrini, Fabio Trematori, A. Graf, Hagenauer, Reynolds, Gérard Dou, Netscher, François Pourbus le jeune, les Liégeois Michel Natalis et Jean-Joseph Hanson, les Spadois Antoine et Remacle Le Loup et Henri Wilkin; confuse cohorte de peintres et de graveurs, les uns anciens, les autres modernes, d'aucuns glorieux, d'aucuns obscurs. Quand la composition est de Godin, elle est faible; les images de piété, en particulier, sont franchement médiocres. Aucun dessin de lui n'est venu entre mes mains; les deux seuls dont j'aie trouvé mention sont, l'un, une copie[37], l'autre, le plus modeste des lots d'une loterie organisée en 1783[38]. L'idée qu'il a pratiqué l'art de peindre paraît dénuée de fondement.

C'était en somme un artisan plutôt qu'un artiste, s'il est permis d'appliquer à son cas une distinction qui n'avait pas encore beaucoup de force de son temps, surtout en dehors des grandes capitales de l'art[39].

37 *Explication des morceaux de peinture...*, 1783, n° 45.

38 Gobert, *La loterie...*, p. 291, n° 32.

39 Le présent essai doit beaucoup à la générosité de Jacques Breuer, mon Maître regretté, qui m'avait communiqué tous les renseignements glanés par lui sur Godin, à l'obligeance de Mme Nicolas-Goldenberg et de M. Philippe Delaite, sans qui l'enquête dans les collections artistiques de l'Université, d'une part, au Cabinet des Estampes de la Ville de Liège, d'autre part, se serait heurtée à de singulières difficultés, et enfin à la patience de ma femme, sans limites, ou peu s'en faut, quand il s'agit de recherches d'archives.

Henri-Joseph Godin, luiks graveur (1747-1834)

De Luikse graveur Henri-Joseph Godin (1747-1834) verdient een ruimere bekendheid. Te Parijs, waar hij als leerling van Michel Poisson en van Le Bas werkte, begon hij zijn loopbaan als illustrator. Vanaf 1775 zette hij zijn activiteiten voort te Luik, waar de boekdrukkunst toen een hoge vlucht nam en de kunsten zich in de daadwerkelijke steun van de prinsbisschop François-Charles de Velbrück mochten verheugen. In die periode begon hij de portretkunst te beoefenen en maakte hij ook verschillende grote prenten met afbeeldingen van openbare monumenten. Van enige geniale aanleg is bij hem geen sprake; in feite is hij slechts een getuige van zijn tijd, maar dan ook van een tijd die als een beslissend keerpunt in de Westerse geschiedenis geldt.

Dessins et eaux-fortes de la suite des bacchanales de Jean-Honoré Fragonard

par Paul Culot
(Bruxelles)

Jean-Honoré Fragonard nait à Grasse en 1732. Sa famille s'installe bientôt à Paris. Après un apprentissage de courte durée chez Jean-Baptiste Chardin, Fragonard entre dans l'atelier de François Boucher dont l'art va le marquer profondément à ses débuts. A vingt ans, il reçoit le Prix de Rome. Il fréquente dès lors l'École royale des élèves protégés que dirige Carie Vanloo; il y prépare son voyage romain qu'il entreprend en 1756. Alors, débute pour Fragonard, un séjour fructueux de cinq années. Au Palais Mancini, siège de l'Académie de France, présidée par Charles-Joseph Natoire, il s'exerce à la copie des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance, tout en prenant connaissance aussi des oeuvres d'artistes italiens plus récents; et il dessine les paysages de la campagne environnante[1]. C'est à Rome encore qu'il fait connaissance en 1759 de l'abbé Richard de Saint-Non. Rencontre déterminante pour le jeune Fragonard. Car Saint-Non est l'un de ces amateurs français du dix-huitième siècle qui, passionnés d'art, ardents collectionneurs et mécènes agissants, souhaitent s'entourer d'artistes qu'ils soutiennent, tout en ne négligeant pas de tenir le crayon, le pinceau ou la pointe. Une solide amitié va bientôt lier l'artiste et son protecteur. Saint-Non reçoit Fragonard, avec son compagnon Hubert Robert, à la Villa d'Este à Tivoli. Il l'envoie

1 Pour une étude d'ensemble récente sur la vie et l'oeuvre de Fragonard, voir: Réau, Louis, *Fragonard*, Bruxelles, 1956. Wildenstein Georges, *Fragonard*, London, 1960.

pour un mois à Naples à la fin de son séjour; Fragonard y dessine maints sujets qui, pour une bonne part, seront gravés afin de servir à l'illustration de son ouvrage somptueux et ruineux *Voyage pittoresque ou description du royaume de Naples et de Sicile*, imprimé chez Clousier en cinq volumes de grand format de 1781 à 1786. C'est en campagnie de Saint-Non que Fragonard rentre en 1761 à Paris, en passant par Bologne, Venise, Parme, Plaisance et Gênes[2].

Saint-Non dessine et grave non sans talent. C'est lui sans doute qui initie Fragonard à la technique de l'eau-forte que l'artiste va maitriser rapidement. L'oeuvre gravé de Fragonard est des plus réduites; il ne comporte qu'une vingtaine de planches[3]. Mais ses premiers essais sont ceux d'un maître, en effet. Les pièces qui forment la suite des *Bacchanales*, appelée encore *Jeux de satires*, sont considérées comme des chefs-d'oeuvre de la gravure française de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Elles sont au nombre de quatre: *Nymphe s'asseyant sur les mains de deux satyres*, *La famille du satyre ou la présentation des jeunes satyres*, *Jeune fille à califourchon sur un satyre*, *Danse de satyres.* Les quatre planches sont signées Frago; la première porte en plus la date 1763 gravée. Chacune des planches est connue par deux états[4]. Cette suite de classe va connaître une nouvelle diffusion grâce à son ami Saint-Non qui la grave à l'aquatinte en confirmant la paternité des dessins à Fragonard.

Les sujets, fort peu sévères, sont ceux que Fragonard a pu dessiner lui-même d'après des bas-reliefs antiques au cours de son séjour italien[5]. Les dessins préparatoires n'ont pu, jusqu'à mainte-

2 Guimbaud, Louis, *Saint-Non et Fragonard*, Paris, 1928. Nolhac, Pierre de, 'L'abbé de Saint-Non et Fragonard', dans: *Revue de l'art*, 1932, I, pp. 35-38. Wildenstein, Georges, 'L'abbé de Saint-Non, artiste et mécène', dans: *Gazette des Beaux-Arts*, LIV (1959), pp. 225-244.

3 Baudicour, Prosper de, *Le peintre graveur continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le dix-huitième siècle*, Paris-Leipzig, 1859-1861. Wildenstein, Georges, *Fragonard aquafortiste*, Paris, 1956 (Études et documents pour servir à l'histoire de l'art français du dix-huitième siècle).

4 Baudicour, n^{o} 6 à 9; Wildenstein, n^{o} III à VI, où tous les deuxièmes états sont reproduits; relevons une coquille typographique: le n^{o} IV correspond au n^{o} 8 de Baudicour et non au n^{o} 7, le V au n^{o} 7 et non au n^{o} 8.

5 Ils 'font penser irrésistiblement aux bas-reliefs et aux groupes en terre-cuite de Clodion' (Réau, *op. cit.*, p. 100).

nant, être déterminés avec suffisamment de certitude[6]. Les dessins de Fragonard où s'ébattent des bacchantes ou des satyres sont au nombre d'une vingtaine. Cinq sont à rapprocher de la suite des Bacchanales; une série de ‘quatre dessins forme de bas-relief, avec la gravure originale d'un’ a figuré dans une vente publique anonyme, sans doute parisienne, du 19 mars 1870[7]. Il est séduisant de penser qu'il s'agit des dessins préparatoires à la suite des *Bacchanales* gravée par Fragonard. Un doute subsiste néammoins. Ces quatre dessins représentent-ils les quatre scènes de la suite? Par ailleurs, la gravure originale d'un dessin accompagne. S'agit d'un exemplaire d'un état de l'une des quatre planches où d'une aquatinte de Saint-Non qui a gravé non seulement les scènes de cette suite mais encore des sujets semblables que Fragonard a dessinés mais qu'il n'a pas gravés? Un cinquième dessin, *Bacchanale d'après un basrelief*, plume et lavis de bistre, quinze sur dix-sept centimètres, a figuré dans les collections de deux amateurs passionnés de l'oeuvre de Fragonard, Hippolyte Walferdin et Roger Portalis[8]. Pour ce dernier, ‘ce dessin fait partie des *Jeux de Satyres* de Fragonard, mais il ne l'a pas gravé’[9].

6 A notre connaissance, les dessins préparatoires n'ont pas fait l'objet d'une reproduction photographique jusqu'à maintenant. Ananoff, Alexandre, *L'oeuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Catalogue raisonné*, Paris, 1961-1970, 4 vol. Ce corpus rend les plus grands services à ceux qui entreprennent des recherches sur l'art de Fragonard; son classement permet de connaître rapidement les sujets traités par l'artiste.

7 Lot 133. Ananoff, *op. cit.*, n^{o} 2412, pour les quatre dessins dont ni la technique ni le format ne sont indiqués; le chiffre n'est pas suivi de l'étoile; elle désigne les dessins qui sont de la main de Fragonard selon l'auteur; celui-ci observe qu'‘il s'agit sans doute des dessins ayant servi pour les quatre gravures exécutées par J.-H. Fragonard’. Serait-ce la vente d'une partie de la collection de dessins et d'estampes formée par Edmond et Jules de Goncourt? Voir: Lugt, Frits, *Répertoire des ventes publiques. III. 1861-1900*, La Haye, 1964, n^{o} 31855. Delbergue, commissaire priseur, Vignières, expert.

8 Vente Hippolyte Walferdin. Paris, 1880, 3 IV, Rain, commissaire-priseur, Féral, expert. Vente R(oger) P(ortalis). Paris, 1887, 13 III, Paul Chevallier, commissaire-priseur, Eug. Féral, expert, n^{o} 91, 95 fr. à Duval, d'après l'exemplaire du catalogue de vente conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, renseignement aimablement transmis par Melle S. Damiron, Directeur.

9 Portalis, Roger, *Honoré Fragonard*, *sa vie*, *son oeuvre*, Paris, 1889, p. 306. Serait-ce le dessin reproduit au trait page 292? Ananoff, *op. cit.*, n^{o} 1660.

Le Musée de Mariemont[10] conserve parmi les *cimelia* de la bibliothèque un album de dessins à la sanguine sur vélin attribués à Jean-Honoré Fragonard. Ces dessins sont au nombre de dix; ils sont tous de format oblong ou ovale; chacun d'eux est collé sous un carton épais aux tranches dorées, évidé au centre au format de la surface décorée du dessin. Les cartons sont montés sur onglet et rassemblés dans un album. Celui-ci est somptueusement relié et doré; recouvert de maroquin du Cap, rouge pour les plats, beige pour les doublures, il est orné, en partie sur mosaïque, de petits fers au dessin copié sur celui des fers observés sur des reliures françaises du dix-huitième siècle décorées 'à la dentelle'; au centre de la doublure supérieure est enchassée une miniature représentant le portrait en buste de Fragonard. Cette riche reliure sort de l'atelier de Francisque Cuzin[11]. C'est la reliure somptueuse qui fait connaître le propriétaire des dessins: Greppe au plus tard en 1890. En effet, l'album est signalé parmi la trentaine de reliures mosaïquées exécutées par Francisque Cuzin entre 1876 et 1890[12]. Six ans plus tard, l'album est toujours entre les mêmes mains[13]. Greppe a-t-il

10 B 6510 Morlanwelz-Mariemont. Les collections du musée proviennent pour l'essentiel de Raoul Warocqué (1870-1917), industriel, homme politique et philantrope, qui acquiert des oeuvres d'art remarquable; dans son château de Mariemont, les sculptures grecques du cinquième siècle avant notre ère voisinent, par exemple, avec de la porcelaine tendre polychrome de Tournai de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Faider, Paul, *Mariemont. Le château. Les collections. Le parc. Guide sommaire illustré précédé d'une notice biographique sur Raoul Warocqué et d'un aperçu historique sur l'ancien domaine de Mariemont.* Gembloux, 1935; 9e édition, 1968. Ardent bibliophile, Raoul Warocqué collectionne des lettres autographes, d'excellents témoins de l'art du livre, des estampes et quelques dessins. Culot, Paul, '*La bibliothèque du Musée de Mariemont. Ses collections bibliophiliques*', dans: *Librarium*, 17(1874), pp. 172-191.

11 Relieur et doreur à Paris (1836-1890). Il s'était spécialisé dans la réalisation de décors de reliures françaises du dix-huitième siècle, employant des fers et des roulettes spécialement gravées. Beraldi, Henri, *Estampes et livres*, Paris, 1892, pp. 233-239, p. 277.

12 Beraldi, *op. cit.*, p. 235, note 1. La liste fournie à l'auteur par la fille de Cuzin indique la date d'exécution de la reliure, 1890 pour celle-ci, et le nom du propriétaire.

13 Beraldi, Henri, *La reliure au XIXe siècle*, III, Paris, 1896, n^{o} 140; le plat supérieur de la reliure est reproduit en hors-texte. S'agit-il de Francis Greppe, libraire parisien dont le fonds de commerce est vendu après son décès en 1898? C'est en vain que nous avons recherché cet album parmi les estampes 'principalement de l'école française du XVIIIe siècle' et les quelques dessins, trente quatre en tout, figurant au catalogue de la vente (Paris, 1898, 10-12 III, Maurice Delestre, commissaire-priseur. A Danlos, marchand d'estampes-expert). Il ne figure pas non plus parmi les livres de la bibliothèque du libraire vendue une quinzaine de jours plus tard, dont le catalogue comporte une section spéciale de dessins (Paris, 1898, 31 III, Maurice Delestre, commissaire-priseur, H. Leclerc et P. Cornuau, libraires-experts).

acquis les dessins en bloc où les a-t-il réunis pièce par pièce? Jusqu'à maintenant, aucune indication ne permet de le savoir. L'album est acheté par Raoul Warocqué, le châtelain de Mariemont, chez le libraire parisien Leclerc en 1912[14].

L'album, de format in-quarto, rassemble onze cartons recouverts de papier gris bleuté dont le recto est décoré d'encadrements d'architecture et de trophées exécutés au dix-neuvième siècle à la manière des ornemanistes français du siècle précédent. Le premier carton porte le titre *Nymphes et Satyres / Suite de dix dessins à la / sanguine sur peau de vélin / par / Honoré Fragonard / 1760-61.* Suivent les dessins qui tous ont un format de bas-relief:

I Deux nymphes s'embrassant, chevauchant deux satyres affrontés. 12,4 × 9,6 cm.[15] (Fig. 1).
II Nymphe s'asseyant sur les mains de deux satyres. 9,3 × 11,8 cm.
III Nymphe soutenue par un satyre et un jeune homme, que suit une jeune fille jouant des cymbales. 12,6 × 11,5 cm.
IV Nymphe couchée sur un lit de parade, contemplée par une nymphe et un amour. 9,7 × 13,8 cm.
V Nymphe enlacée par un satyre accroupi, entourée de deux nymphes. 11,3 × 8 cm.
VI Jeune fille à califourchon sur un satyre. 9,5 × 12,3 cm. (Fig. 2).
VII La famille du satyre ou la présentation de jeunes satyres. 10,5 × 9,2 cm. (Fig. 3).
VIII Nymphe et satyre enlacés. 11,2 × 9 cm.

14 Rel. 205. Ces dessins sont signalés et décrits sommairement au catalogue de l'exposition *Prestige de la bibliothèque. Catalogue de l'exposition. Avant-propos*, *introduction par G. Faider-Feytmans. Notices par Paul Culot*, Morlanwelz-Mariemont, 1967, n° 107.

15 Les dimensions données sont celles, permises par la lucarne des cartons, de la surface dessinée.

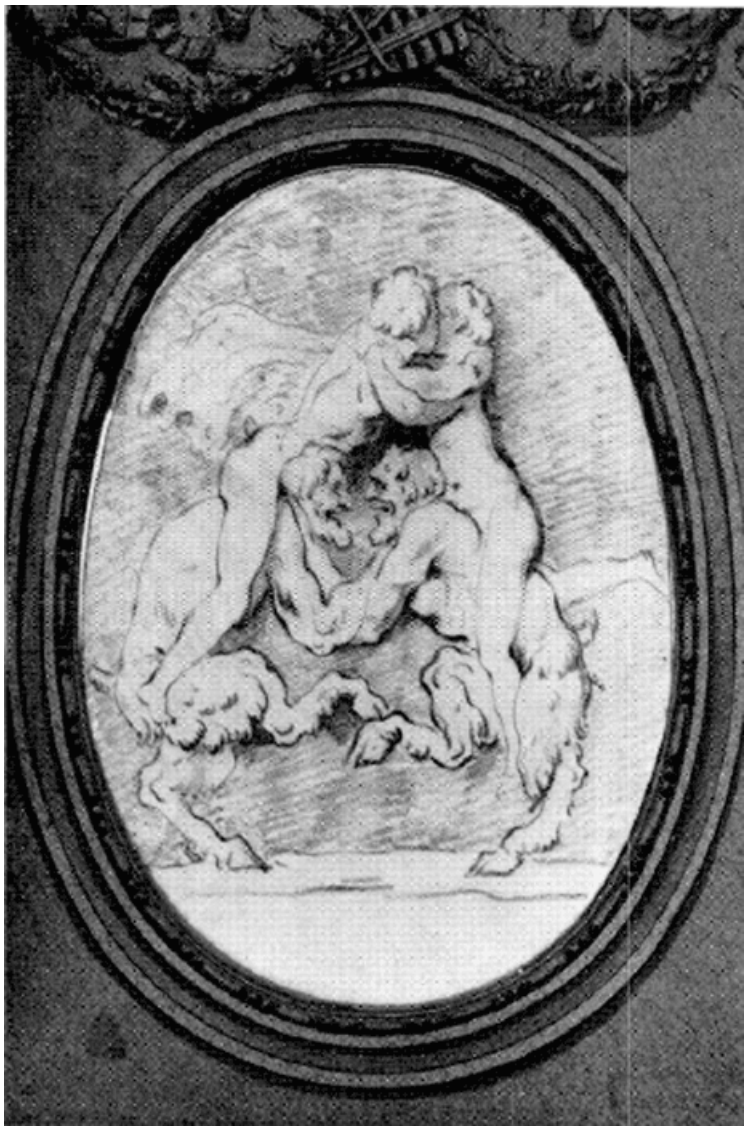


FIG. 1. I *Deux nymphes s'embrassant*, *chevauchant deux satyres affrontés*, 12,4 × 9,6 cm. (f° 2).
Copyright Musée de Mariemont.

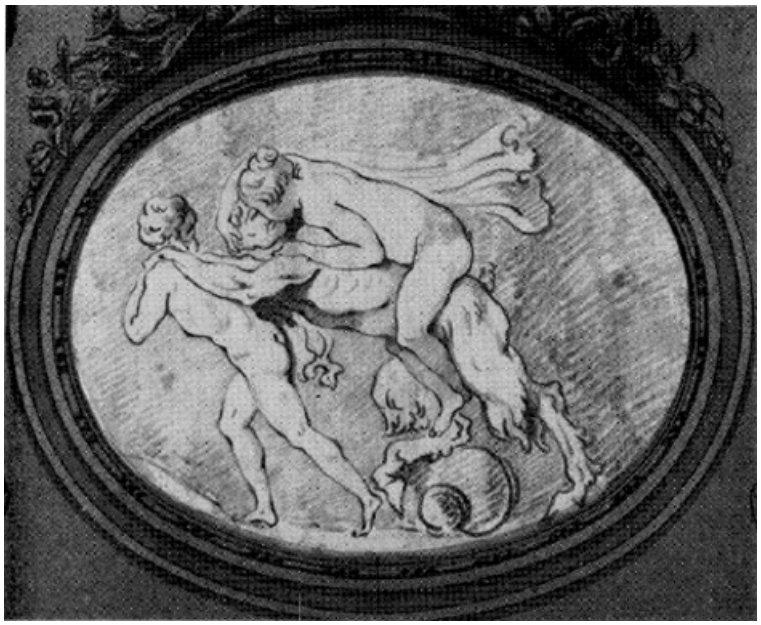


FIG. 2. VI *Jeune fille à califourchon sur un satyre*, 9,5 × 12,3 cm. (f^o 7). Copyright Musée de Mariemont.

FIG. 3. VII *La famille du satyre*, 10,5 × 9,2 cm. (f^{o} 8). Copyright Musée de Mariemont.

IX Nymphe portée sur le dos d'un satyre, faisant face à un autre satyre. 12 × 10,7 cm.
X Nymphes rassemblées, lutinant un amour. 9,5 × 13,6 cm. (Fig. 4).

Trois de ces dessins sont à rapprocher indubitablement de trois planches de la suite des *Bacchanales*, gravée par Fragonard, sans cependant présenter l'encadrement d'arbres et de fleurs: *Nymphe s'asseyant sur les mains de deux satyres* (II), la première planche; cependant le bâton manque; par contre, y figure un écuelle posée à même le sol; le sujet est inversé. *Jeune fille à califourchon sur un satyre* (VI), la troisième planche; la cruche couchée est plus trapue; la présentation est inversée. *La famille du satyre* (VII), la deuxième planche; le format du bas-relief est ici ovale. Le dessin de la quatrième planche de la suite, *Danse de satyres*, ne figure pas dans l'album.

Saint-Non a gravé différentes suites d'après les dessins de Hubert Robert et de Jean-Honoré Fragonard. Une suite de dix planches gravées à l'aquatinte est éditée à Paris chez La Voye, 'imprimeur en taille douce et marchand d'estampes cour de l'Orangerie aux Thuileries'; les dessins sont de Fragonard; son nom est gravé dans la plupart des planches, Frago(nard) del(ineavit), par Saint-Non qui les a signées et datées de 1767[16]. Deux des quatre bas-reliefs des *Bacchanales*, tronqués du cadre de feuillage, y sont reproduits; leur présentation est inversée: au deuxième feuillet figure la troisième planche, *Jeune fille à califourchon sur un satyre*, au dixième, la quatrième planche *Danse de satyres*. En outre, deux dessins de l'album de Mariemont sont repris dans la suite de 1767, les scènes étant également inversées: au huitième feuillet se trouve *Nymphes rassemblées*, *lutinant un amour* (X), au neuvième, *Deux nymphes s'embrassant*, *chevauchant deux satyres affrontés* (I), dans un encadrement rectangulaire, cependant.

16 Gimbaud, *op. cit.*; Catalogue de l'oeuvre gravé par Saint-Non, n^{o} 47, avec une coquille typographique: les planches 2 (non 9) et 10 (Bacchanales). Cette suite a été reprise dans la réunion des oeuvres de Saint-Non. *Recueil de griffonis*, *de vues*, *paysages*, *fragments antiques et sujets historiques*, *gravés tant à l'eau forte qu'au lavis par Mr l'abbé de Saint Non amateur honoraire de l'Académie Rle de Peinture*, *d'après différents maîtres des écoles italiennes et de l'école française.*

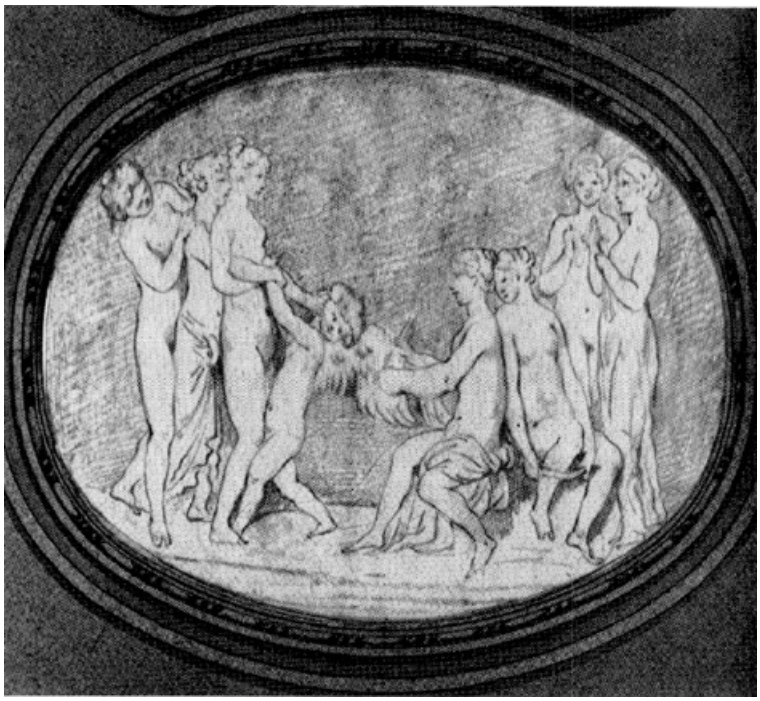


FIG. 4. X *Nymphes rassemblées*, *lutinant un amour*, 9,5 × 13,6 cm. (f^{o} 11). Copyright Musée de Mariemont.

Le département des Estampes de la Bibliothèque nationale à Paris conserve à la Réserve un précieux album de grand format qui débute par un titre gravé par Saint-Non en 1772, d'après Fragonard: *Fragments choisis dans les Peintures et les Tableaux les plus interessans des Palais et des Églises de l'Italie.* A la garde supérieure une note précise que l'album contient '125 sépias... de Fragonard, de Robert, de Clodion et d'Ango'; le détail des sépias qui termine la note en donne quatre-vingt seize à Fragonard, six à Robert, six à d'Ango, un à Clodion, dix sept sans signature ni dans le sépia, ni dans l'eau-forte[17]. Les dessins sont placés en face des gravures qui en dépendent. Certains feuillets sont restés vierges de dessins. Ainsi au folio 152, se trouvent les gravures de la suite déjà citée de Saint-Non, gravée en 1767 et éditée chez La Voye; les feuillets numérotés 2, 8 et 9 ne sont pas accompagnés des dessins de Fragonard.

Les liens qui unissent les dix dessins de l'album conservé au Musée de Mariemont et la suite des *Bacchanales* gravée par Jean-Honoré Fragonard ainsi que les gravures de Richard de Saint-Non apparaissent fort sensibles. Dessins et eaux-fortes donnent l'occasion de rappeler la période si importante pour Fragonard du séjour romain et les contacts privilégiés noués entre un artiste en plein avenir et un mécène distingué et averti[18].

17 Le total donne 126 (Ee 25 Res. f°).

18 Il n'était pas possible de traiter dans cette note tous les problèmes que posent ces dessins. Leur intérêt mérite des recherches plus approfondies que nous avons déjà entreprises, Les résultats de nos investigations feront l'objet d'une étude qui paraîtra prochainement.

Tekeningen en etsen uit de bacchanalen-suite van Jean-Honoré Fragonard

Tijdens zijn verblijf te Rome, van 1756 tot 1761, leert Jean-Honoré Fragonard de abbé Richard de Saint-Non, mecenas en graveur, kennen. Er ontstaat een hechte vriendschap tussen beiden. Bij de tekeningen, die Fragonard in die periode ontwerpt naar antieke bas-reliëfs, bevinden zich ook bacchanalische taferelen, waarvan er een viertal door Fragonard zelf werden geëtst. Saint-Non graveerde, samen met enkele soortgelijke scènes, een ander deel van de reeks. Welke van deze prenten teruggaan op de tekeningen van Fragonard valt echter moeilijk uit te maken. Het Museum van Mariemont bezit een album met tien sanguines op velijn, die aan Fragonard worden toegeschreven. Vijf van deze tekeningen houden duidelijk verband met de Bacchanalen-suite: drie ervan werden door Fragonard zelf in prent gebracht en de twee andere door Saint-Non naar Fragonard.

Het ontwerp van Lieven Cruyl voor het hoogaltaar van Sint-Baafskathedraal te Gent

door Elisabeth Dhanens
(Eeklo)

In de geschiedenis van het hoogaltaar van de Sint-Baafskathedraal te Gent vormt het onuitgevoerd ontwerp van Lieven Cruyl, 1668, een onbekende episode; in het oeuvre van de kunstenaar is het een uitzonderlijk en boeiend voorwerp[1].

Situeren we even de lokale historische achtergrond. De episcopale wederuitrusting van het koor[2] die voor het eerst met planmatigheid werd aangevat door de vierde bisschop, Carolus Maes † 1612, en onder de zevende bisschop, Antoon Triest † 1657, tot een weelderig artistiek ensemble was uitgegroeid, bereikte in de jaren 1666-70 een zekere saturatie[3].

De gestadige wijziging in de smaak was er oorzaak van dat men inzake materialenkeuze van het kleurig marmer en albast had overgeschakeld naar het meer nobele wit en zwart marmer, en op basis daarvan een nieuw eenheidsplan nastreefde. Typisch is het geval van het albasten graf van Mgr. Maes dat onder voorwendsel van bouwvalligheid omstreeks 1666 reeds vervangen werd door een

1 Gent, Stadsarchief, Atlas Goetghebuer, D 54 F 97.
2 De parochiekerk Sint-Jan Baptist werd kapittelkerk van Sint-Baafs in 1540 en kathedraal in 1565-68. De twee proosten en de eerste drie bisschoppen hebben hun graftomben in zijkapellen laten plaatsen. In het koor stonden immers nog gotische grafmonumenten, zoals de verheven tombe van ridder Vilain.
3 E. Dhanens, *Sint-Baafskathedraal Gent*, *Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen* V, Gent 1965. De vermelde kunstwerken worden verder alleen met hun inventarisnummer aangeduid.

nieuw wit-zwart marmeren graf (Inv. 238) als tegenhanger van dat van Mgr. Triest, 1652-54 (Inv. 237).

De twee andere graftomben, van de bisschoppen Carolus van den Bosch en van Eugenius Albertus d'Allamont, werden uitgevoerd, eveneens in wit en zwart marmer, en in een geest van symmetrie, circa 1660-65 en 1667-70 (Inv. 239 en 240).

Bleef daar het altaar in diverse marmers en albast van Robert en Jan de Nole, 1614-24[4], waaromtrent van het begin af enige betwisting was gerezen ingevolge de voorkeur van sommigen voor een altaar met enkel beeldhouwwerk, en waarvoor A. Triest het compromis had verwezenlijkt met het heerlijk schilderij van P.P. Rubens, *De Intrede van Sint-Bavo in de Gentse abdij*, 1623-24 (Inv. 460), mits behoud van drie beelden. Dit altaar wordt nu blijkbaar opnieuw in kwestie gesteld door een ontwerp met drie beelden maar met als centraal motief een Eucharistische monstrans. Het kwam evenwel niet tot stand, hetzij het prestige van het schilderij van Rubens het kerkbestuur er tenslotte van weerhouden heeft, hetzij men ervan afgezien heeft ingevolge de Franse oorlogen, de ekonomische toestand en de daaropvolgende geest van versobering[5].

Pas in het begin van de XVIIIe eeuw, 1702-19, onder bisschop Philippus Erardus van der Noot, werd het thans nog bestaande hoogaltaar opgericht volgens een nieuw ontwerp van Hendrik Frans Verbrugghen (Inv. 69), niet meer als een portiek, maar driedimensionaal, met een tempietto als tabernakel en overvloedig met beeldhouwwerk versierd.

Keren we nu terug naar het ontwerp van Lieven Cruyl, de jonge priester[6] die omstreeks 1664 de Romereis had ondernomen.

Vóór zijn vertrek had hij zich te Gent reeds als architekt doen gelden met de ontwerpen voor de voltooiing van de toren van de

4 M. Casteels, *De beeldhouwers DE NOLE te Kamerijk*, *te Utrecht en te Antwerpen*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, verhandeling nr. 16, Brussel, 1961.

5 Bisschop Albertus de Hornes, †1694, b.v. heeft voor zichzelf geen praalgraf gewild.

6 Van 1660 tot en met 1663 was hij onderpastoor te Wetteren, volgens mededeling van de heer M. Daem, waarvoor onze oprechte dank; dus niet tot 1664 zoals tot heden was aangenomen.

Sint-Michielskerk, 1662, en zulks in een verbluffende laat-gotiek[7].

Zijn aanwezigheid te Rome is bevestigd door gedateerde of dateerbare stadsgezichten, het genre waarin hij beroemdheid zou verwerven, tekeningen en gravures van 1664 tot 1667[8]; laatstvermelde datum op de eigenhandig uitgevoerde *veduta* van de *piazza di Trevi*, nog zonder de fontein van Bernini.

Kort nadien is hij naar Gent teruggekeerd[9] en heeft er twee ontwerpen gemaakt: één voor de Sint-Baafstoren, die sinds 1602 zijn spits had verloren, en één voor het hoogaltaar. Inderdaad, in de kapittelvergadering van 25 augustus 1668 wordt besloten: *Placet solvi ad requisitionem Domini Thesaurarij N. Cruijl presbytero ob delineationem duarum Idearum Turris et Summi Altaris huius Ecclesiae*, *viginti pattacones ex Bibalibus*[10]. Het vermelde disegno voor het hoogaltaar is ongetwijfeld dat wat het voorwerp uitmaakt van deze bijdrage, en waarin de jonge kunstenaar de overvloed van zijn artistieke ervaringen uit zijn eerste Italiaans verblijf heeft uitgedrukt.

Blijkbaar was er enige ruggespraak geweest tussen Lieven Cruyl en de tresorier Joannes Le Monier († 1675). Men kan immers vaststellen, enerzijds, dat de aloude cultus tot het H. Sacrament in die tijd nieuw leven wordt ingeblazen en anderzijds

7 Vier elementen daarvan zijn bewaard: nl. een volledige tekening in het archief van de Sint-Michielskerk en drie tekeningen van onderdelen in het Stadsarchief te Gent. Deze zullen behandeld worden in onze studie over de Sint-Michielstoren.

8 T. Ashby, 'L. Cruyl e le sue vedute di Roma (1664-1670)', in *Misc. G.B. de Rossi*, *Atti Pontif. Accad. di Archeol.*, Roma, 1923, pp. 221-229; H. Egger, 'Lieven Cruyls Römische Veduten', in *Mededelingen v.h. Nederlands Historisch Instituut te Rome*, VII, 1927, pp. 183-196; H.W. Schmidt *Una veduta della Piazza di S. Pietro di Lieven Cruyl*, Roma, 1934, n° 11, pp. 497-498; H.S. Francis, 'Drawings by L. Cruyl of Rome' in *The Bulletin Cleveland Museum of Art* XXX, 1943, n° 10, pp. 152-159; W. Krönig, 'Geschichte einer Rom-Vedute' in *Miscellanea Bibliotheca Hertziana*, *Römische Forschungen XVI*, München 1960, pp. 385-417; K. Langedijk, 'Eine unbekannte Zeichnungsfolge von Lieven Cruyl in Florenz' in *Mitteilungen Kunsthistorischen Institut Florenz* X, 1961, pp. 67-94; M. Chiarini, 'Una veduta di Castel S. Angelo' in *Bulletin Musées Hongrois des Beaux Arts*, n° 24, 1964, pp. 95-96.

9 De herhaalde vergissing van P. Bergmans die (o.m. in Thieme-Becker, VIII (1913) p. 179) het altaarontwerp vóór het vertrek van Cruyl naar Rome situeert, en het foutief in 1665 dateert, hoeft niet nader geargumenteerd te worden.

10 Rijksarchief Gent, Fonds Sint-Baafs, Acta Capituli K 25, p. 328. De rekeningen van de wijnkelder tussen 1643 en 1672 ontbreken.

dat het ontwerp van L. Cruyl precies geaxeerd is op de Eucharistie. Le Monier zelf heeft deze cultus bevorderd door een stichting tot onderhoud van zes flambeeuwen die moesten gedragen worden tijdens de oktaaf van Corpus-Christi telkens het H. Sacrament op het hoogaltaar werd geëxposeerd[11]. In januari 1666 werd de Sint-Annakapel uitgerust ten behoeve van het Viaticum[12]. Op 10 juni 1667 werd een belangrijke anonieme fundatie toegevoegd aan het member van het Venerabel Sacrament[13] en in 1668 koopt men een nieuw baldakijn voor het bedienen van de zieken[14]. De vier grote koperen kandelaars, die A. Triest uit Windsor had kunnen recupereren (Inv. 583), worden in 1668 opgesteld vóór het hoogaltaar. En in mei 1668 worden schikkingen getroffen om het feest van het H. Sacrament met biezondere luister te celebreren[15].

Mogelijk werd in de besprekingen betreffende het altaarontwerp een zekere rol gespeeld door de musicus Willem Cruyl, wellicht een verwant van Lieven, die omstreeks het midden van het jaar 1667 uitzonderlijke diensten aan de kerk had bewezen[16]. Het midden van het jaar is in de kerk precies bepaald door het Corpus-Christi feest.

Zoals gezegd werd geen nieuw altaar uitgevoerd. Om welke konkrete reden is niet bekend. Maar op 7 januari 1669 wordt besloten 400 florijnen te betalen *pro conficiendo novo tabernaculo pretioso Sanctissimi Sacramenti ad usum summi altaris in solemnioribus festis*[17]. Dat kostbaar tabernakel is niet bewaard. Het was blijkbaar een verplaatsbare expositietroon die op feestelijke dagen vóór het altaar werd opgesteld. Of Lieven Cruyl bij het ontwerpen

11 E.A. Hellin, *Histoire Chronologique des Évêques et du Chapitre exemt de l'église cathédrale de S. Bavon à Gand*, Gent 1772, p. 115.
12 Rijksarchief Gent, idem, pp. 174-176, 15 en 29 januari; cfr. E.A. Hellin, *o.c.*, p. 430, 17 januari.
13 Rijksarchief Gent, idem, pp. 262-263.
14 Idem, p. 313.
15 Idem, p. 313.
16 Idem, p. 280, 19 augustus 1667; *Placet numerari Guilielmo Cruijl quinque lib. mag. ex nova Cuotidiana*, *pro servitijs extraordinarijs*, *per medium circiter Annum in musica in hac ecclesia prestitis.* De betaling is geboekt in de rekening van de Nieuwe Cotidiane feb. 1667 - jan. 1668: *Item betaelt aen Guilielmus Cruijl musicus extraordinair...*
17 Rijksarchief Gent, idem, p. 350.

ervan betrokken is geweest is een vraag die niet kan beantwoord worden.

Lieven Cruyl is niet lang te Gent gebleven. Nieuwe Romeinse *veduten* dagtekenen reeds van 1669. Hij verbleef toen een tiental jaren in Italië, te Rome, te Tivoli, Napels, Venetië en Genua. In 1678, in de verklarende nota bij zijn Gents panorama, het PROSPECTUS GEOMETRICUS URBIS GANDAVI[18] schrijft hij dat Italië hem gedurende tien jaar weerhouden had: *ex patria decennio absentem Italia detinuit.* Hoewel men een 'decennium' in zulke teksten niet al te strikt moet nemen, stemt het in dit geval toch overeen met de werkelijkheid vermits hij in 1668 te Gent was. In latere etappes kwam hij te Chantilly (1680), Versailles (1684), terug te Gent (1684-85), weer in Frankrijk, Marly, Parijs (1686-88) en nogmaals te Rome. Hij zou in of omstreeks 1720 overleden zijn.

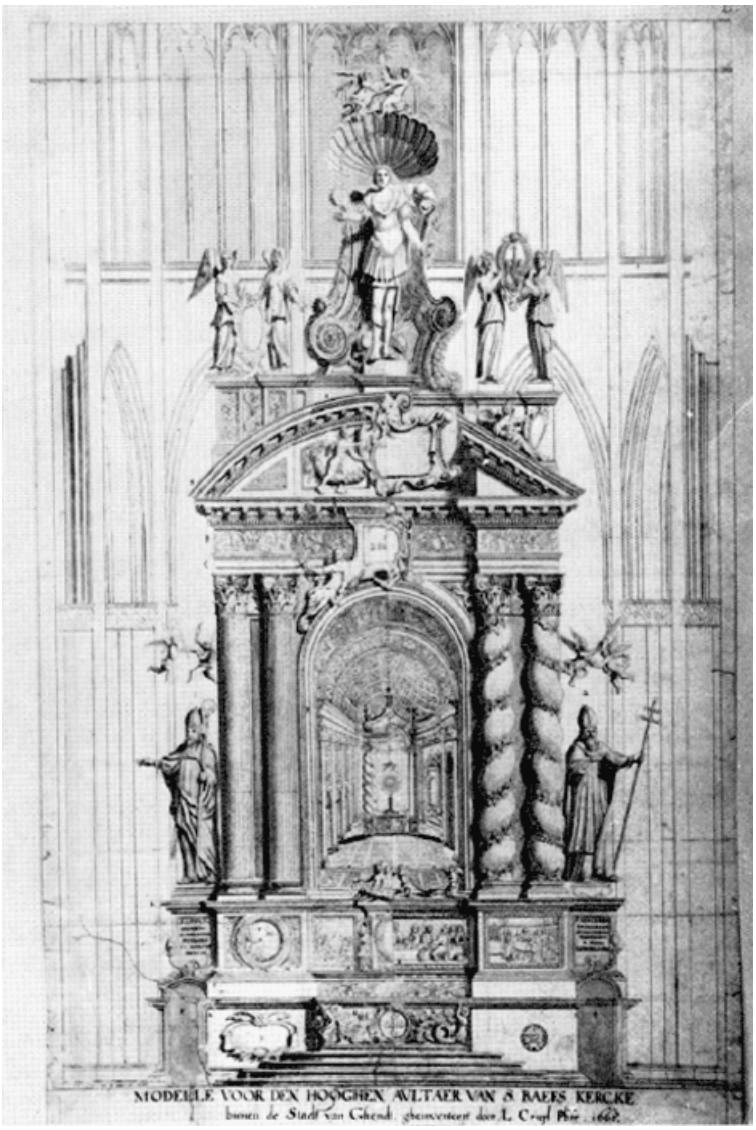
Het ontwerp voor het Gentse hoogaltaar is een pentekening, gehoogd met waterverf en met een weinig verguldsel, op tamelijk grof papier; in de huidige toestand 46 cm hoog bij 32 cm breed, blijkbaar rondom enigszins verminkt om de wellicht uitgerafelde randen af te snijden. Bovenaan zijn de boogtoppen van het triforium weggeknipt, en ook onderaan is een gedeelte weggeknipt, vermoedelijk ter hoogte van een traptrede; het opschrift is afgesneden geweest en er opnieuw bijgeplakt. Langs achter is de tekening door een aantal opgeplakte bandjes papier verstevigd, vnl. onderaan, omwille van de scheuren; bovenaan is zij vastgeplakt op een ander groter papier dat het nummer 44 draagt.

Afgezien van de elders vermelde opschriften zijn een aantal letters aangebracht die ongetwijfeld refereerden naar een beschrijvend bestek.

Omtrent de originaliteit van de tekening kan geen twijfel bestaan.

De tekening is een zorgvuldig gedetailleerd ontwerp: de grotere architektonische lijnen zijn uitgevoerd met behulp van instrumenten; de kleinere met de vrije hand; de beeldhouwkunstige, dekoratieve en figuratieve details zijn los geschetst maar toch zeer

18 P. Bergmans, V. Fris & V. Van der Haeghen, *Documents topographiques relatifs à la ville de Gand*, Gent z.d. (1914), pl. V-VIII.



AFB. 1. Ontwerp voor het hoogaltaar van de Sint-Baafskathedraal te Gent door Lieven Cruyl (Gent, Stadsarchief, Atlas Goetghebuer)

levendig en fijn; het reliëf met het Paaslam b.v. biezonder raak en zonder retouches.

De altaarportiek is voorgesteld in de koorruimte waarvan de vijfzijdige sluiting met kolommen, diensten, bogen en triforium in het vlak geprojekteerd zijn. Deze aanleg getuigt voor de bewuste bekommernis van de kunstenaar om zijn werk in de bestaande architektuur te integreren. De portiek is opgevat in de kolossale orde en zou ongetwijfeld hoger geweest zijn dan het De Nole-altaar; en slechts weinig lager dan het huidig altaar.

Het is een dubbelontwerp waarvan elke helft de helft vormt van een alternatief ontwerp. Alleen de drie grote beelden zouden dezelfde blijven: links de H. LIVINUS, gemerkt nr 1, met mijter en kromstaf, en opschrift op het voetstuk: S. LIVINO ARCHIE*PISCO*PO GANDENSIUM PATRONO ET MARTYRI INCLYTO. Rechts de H. MACHARIUS, gemerkt nr 2, met mijter en dubbelkruis, en opschrift op zijn voetstuk: S. MACHARIO PATRIARCHAE ANTIOCHENO GANDENSIUM A PESTE LIBERATORI. Bij de beelden horen uiteraard de twee paar vliegende engeltjes met de attributen van de heiligen: links met palmtak en de tang met tong, symbolen van Livinus' martelaarschap; rechts met geselroede en doodshoofd, allusie aan de pest die door Macharius werd overwonnen. Het derde beeld, in de bekroning, is Sint-Bavo als Romeins soldaat met aan zijn voeten de helm, zwaard en kroon die hij versmaadde, en boven zijn hoofd een waaiervormige schelp, als een aureool, en drie engeltjes die een veelpuntige, vergulde ster torsen.

Al het ander beeldhouwwerk, de ondergeschikte figuren, de gehistoriëerde reliëfs en de dekoratie, samen met de architektonische opbouw zelf, vallen onder het systeem van het alternatieve dubbelontwerp. Volgens de linkerhelft zou de altaarportiek bepaald zijn door twee paar gecanneleerde Corinthische zuilen met segmentvormig boogveld; volgens de rechterhelft door twee paar gedraaide kolommen met een gebroken driehoekig fronton. Zelfs binnen een bepaalde helft worden nog alternatieven voorzien: de ene gedraaide kolom is versierd met een wijngaardrank, de andere met een eenvoudiger bladrank; de uiteinden ervan zijn door engeltjes gehouden.

De vormgeving van de andere elementen is verder bestudeerd in

funktie van de tegenstelling tot de steunen: meer bewogen en rijker versierd in de linkerhelft met de strakke zuilen; strenger en vlakker in de rechterhelft met de gedraaide kolommen.

De portiek rust op een belangrijk bazement dat horizontaal geleed is en waarbij vier (oorspronkelijk wellicht vijf) treden aansluiten, waarop het eigenlijke gebeeldhouwde altaarblok staat.

Aan weerszijden van de hoge plint is een deurtje, het ene rondbogig, het ander hoekig afgedekt, overeenkomstig het idee van het alternatief ontwerp. Het altaar zou dus gekombineerd zijn geweest met een toegankelijke achterruimte waar, evenals in het De Nole-altaar en ook nog in het huidige hoofdaltaar, het tabernakel zou geplaatst zijn. Aan de voorkant is geen enkel element dat op een tabernakeldeurtje wijst. Men mag dus aannemen dat het tabernakel, zoals nu nog, en evenals in sommige andere kerken als Sint-Niklaas te Gent en O.L. Vrouw te Dendermonde[19], van de achterkant kon bediend worden, en dat ook de achterkant van het altaar artistiek zou uitgewerkt worden.

Geheel eigen aan het ontwerp van Lieven Cruyl is echter dat de funktie van het altaar bestudeerd is niet alleen in verband met de reservatie maar ook met de expositie. Neemt men dan in aanmerking de relatieve hoogte waarop de monstrans is voorgesteld, dan is het duidelijk dat achter het altaar een dubbele trap moest voorzien zijn die zou toelaten de monstrans op een thabor te plaatsen.

De hoogte staat trouwens ook in verhouding tot het hogere peil van het gedeelte van de kooromgang tegenover de vijf straalkapellen. Zeer waarschijnlijk was ook toen van uit de kooromgang een toegang tot het bordes van de dubbele trap en derhalve tot het tabernakel. De topografie en de funktie verklaren de traditie in de aanleg.

Ter plaatse van de op het ontwerp voorgestelde monstrans kon dan een draaibaar, of beweegbaar element gepland zijn waarin men bij bepaalde gelegenheden de monstrans kon plaatsen en dat men in andere omstandigheden kon afsluiten; in gesloten toestand

19 E. Dhanens, *Sint-Niklaaskerk Gent*, *Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen* III, Gent 1960, pp. 72-73 nr. 48; Idem, *Dendermonde*, ibidem IV, Gent 1961, pp. 85-86 nr. 96.

was er ongetwijfeld een gepaste voorstelling voorzien, hetzij misschien de afbeelding van de monstrans zelf.

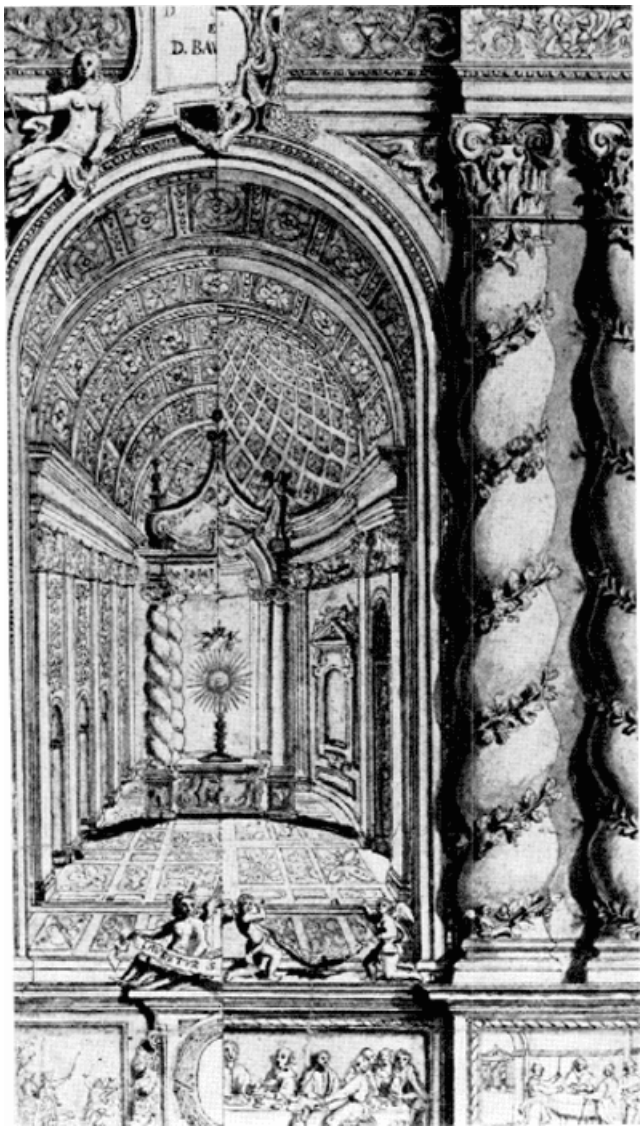
Vooraleer het middenstuk verder te onderzoeken, identificeren we de andere siermotieven van de portiek. De reliëfs op de voetstukken van de kolommen en op de predella houden begrijpelijkerwijze verband met de Eucharistie. De tekst op de banderol, die door engeltjes wordt gehouden, met op de ene helft: LAUDETUR S. zou zeker voltooid worden met SACRAMENTUM. In het tondo links, *Elias in de woestijn gevoed door de raaf.* In het rechthoekig veld daarnaast, *Mozes en het Manna.* Volgens de rechterhelft zou de hele predella ingenomen zijn door een *Laatste Avondmaal*; in het alternatieve geval zou er wellicht ook een prefiguur uit het Oude Testament zijn geweest. In het rechthoekig reliëf rechts, *het Paaslam.* In de fries van het hoofdgestel, tussen de akanthusblad-voluten, ontwaart men van links naar rechts, twee engeltjes met wierookvat; druivenranken met een korenschoof; kelk met boek en kruis; schaal en ampullen: alle zoveel symbolen van de mis en de Eucharistie.

Op de linkerhelft is nog meer beeldhouwwerk voorzien, zoals gezegd in verhouding tot de meer eenvoudige zuilen, o.m. de allegorie van het *Geloof*, nl. een vrouw met kruis, die als tegenhanger de *Hoop* laat vermoeden vermits de *Liefde* door de Eucharistie zelf is vertegenwoordigd.

Twee paar engeltjes ten slotte zouden het wapenschild van het Kapittel dragen, nl. de Feniks met het schildje van de Sint-Baafsheerlijkheid op de borst, en de kromstaf. Het voorgestelde wapenschild, rechts, is verguld. Een bisschoppelijk wapenschild is niet aanwezig.

Hoofdmotief van het altaarontwerp is echter het middenstuk met, *en trompe l'oeil*, in een illusionistisch perspektief, een koorruimte met ciborium waaronder de vergulde monstrans.

In Italië is er een sterke traditie in de vormgeving van het *tabernacolo* met een architektonische omlijsting in een centraal gerichte perspektief. Tijdens de renaissance, b.v. in werken van Benedetto da Majano, Bernardo Rosselino, Desiderio da Settignano, is dit meestal een portiek in zwak reliëf waarvan de perspektief niet realistisch is bedoeld. De perspektief is er een dekoratieve en als



AFB. 2. Detail van afb. 1

dusdanig aanvaarde konventie; konventie die overigens deel uitmaakte van het erfgoed van de antieken.

Anderzijds werd op de perspektief heel wat geëxperimenteerd, b.v. door Donatello, in het reliëf te Padua voorstellend het mirakel van Sint-Antonius en de ezel, met de drievoudige, in perspektief geziene arcade. Of door Bramante die in het koor van S. Satiro te Milaan, bij gebrek aan reële ruimte, een fiktieve perspektief heeft geschapen door schuine opstelling en vlugge verkleining van de pilasters en caissons van het gewelf; zodat het de schijn heeft alsof het hoogaltaar in een ruime rechthoekige halle is opgesteld. Op een gelijkaardige virtuositeit is het *Teatro* te Vicenza van Palladio en Scamozzi gebaseerd.

Wanneer Lieven Cruyl te Rome komt zijn daar twee meesters aan het werk, Borromini (1599-1667) en Bernini (1598-1680) die elk een perspektivisch bravourestuk op hun aktief hadden: het *portico prospettico* (1632) van het palazzo Spada door Borromini en de *scala regia* van het Vaticaan door Bernini, deze laatste wellicht nog in uitvoering (1663-66).

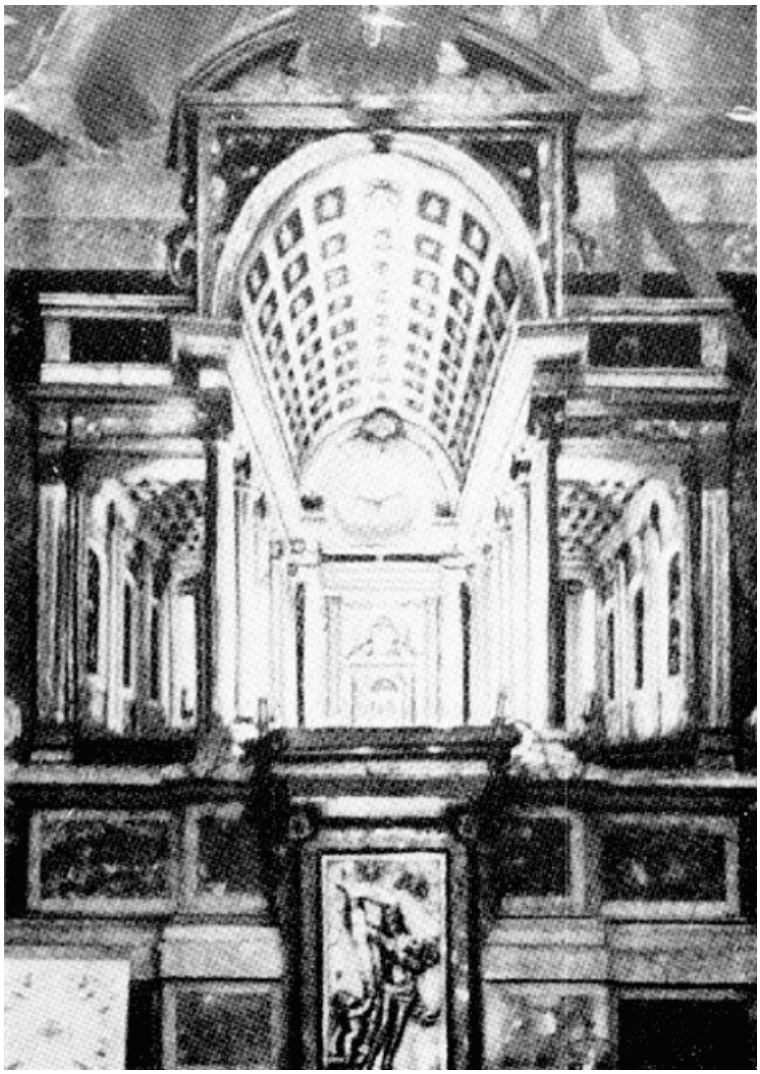
Het betoverend *portico prospettico* van het palazzo Spada schept de illusie van een lange galerij die uitmondt op een cortile. In feite is zij slechts 9 m diep maar vernauwt zij als een trechter: vooraan 3 m breed en achteraan slechts 1 m; de voorste gekoppelde zuilen zijn circa 4 m hoog; de achterste slechts 1,70 m; zij staan progressief steeds dichter bij elkaar; de vloer stijgt en het gewelf daalt naar achter toe terwijl de zijwanden verjongen. Datzelfde principe is in een geest van competitie door Bernini in de kolossale orde toegepast in de *scala regia*; typische uiting van de rivaliteit tussen beide kunstenaars[20].

Maar er is een werk van Borromini dat ongetwijfeld ook invloed heeft uitgeoefend op het centraal gedeelte van het ontwerp van Lieven Cruyl, nl. de expositietroon voor het H. Sacrament van het hoofdaltaar van S. Paolo te Bologna, ± 1650[21].

Deze z.g. *grande residenza prospettica* bevindt zich onderaan de

20 Beide afgebeeld o.m. in Corrado Ricci, *Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien*, Stuttgart 1922, pl. 178 en 186.

21 P. Portoghesi, *L'opera del Borromini per l'altare maggiore della chiesa di San Paolo a Bologna*, Palladio 1954, pp. 122-130, p. 128 fig. 9.



AFB. 3. Expositietroon van het hoogaltaar van St. Paolo te Bologna, naar ontwerp van Borromini

altaarportiek waarin de gebeeldhouwde groep van Alessandro Algardi, de Onthoofding van de H. Paulus, is opgesteld. Deze *grande residenza* biedt op de geringe ruimte die volstaat om een monstrans te plaatsen, een illusionistische weergave van een driebeukige halle die naar de vormgeving geïnspireerd is op het driebeukig portaal van het Palazzo Farnese te Rome: twee rijen zuilen met horizontale architraaf, een rondbogig afgedekte middenbeuk en twee vlak afgedekte zijbeuken.

Terwijl echter de *residenza* van Borromini een ondergeschikt element is ten opzichte van het altaar, vult het eucharistisch motief van Cruyl het gehele centrale gedeelte van het altaar. Maar beide staan in direkt verband met de expositie van het H. Sakrament: de funktie van Cruyls ontwerp verklaart goeddeels het aansluiten bij Borromini's voorbeeld.

Overeenkomstig het principe van het alternatieve ontwerp voorziet L. Cruyl ook in dit centrale gedeelte twee verschillende vormgevingen. In dit kleine ontwerp vindt men zelfs als een echo van de alternatieven die de opbouw van Sint-Pieters te Rome zozeer hebben beheerst: de langsbouw en de centraalbouw.

Afgezien van de ondiepe travee vooraan onderscheidt men, links, vier arcaden tussen vijf pijlers met hoog opgaande pilasters, een horizontaal balkgestel, een tongewelf met vierkante caissons, en achteraan een kleine halfronde absis; alles rijkelijk versierd. Rechts daarentegen, slechts één grote arcade tussen twee pilasters en verder een halfronde ruimte, als onder een halve koepel, met netvormige versiering. In de ene zichtbare wand van die halfronde ruimte, die door gecanneleerde pilasters geritmeerd is, een ondiepe nis met rijkversierde omlijsting.

De twee helften van de vloer zijn eveneens op twee verschillende patronen aangelegd.

In de diepte is een altaarciborium opgesteld, links met gedraaide zuilen en horizontale balken, enigszins naar het voorbeeld van dat in Sint-Pieters te Rome; rechts met gladde zuilen en boogvormige bekroning en met een staande engel op de hoek. Men notere nogmaals het spel van tegenstellingen: in het altaar met gladde zuilen zou het ciborium gedraaide zuilen hebben; in het andere vice-versa.

De monstrans, in deze fiktieve omgeving, geeft de indruk van reusachtige afmetingen te hebben. De XVIIe eeuwse monstrans van Sint Baafs (Inv. 521), 80 cm hoog, zou daarin nochtans best gepast hebben.

Sinds enkele jaren[22] werd heel wat belangstelling besteed aan de stadsgezichten van onze landgenoot Lieven Cruyl, vnl. in Italië, zodat zijn grafisch oeuvre stilaan tot een tamelijk homogeen geheel kan gerekonstitueerd worden; en meteen zijn itinerarium enigszins achterhaald.

Veel minder bestudeerd zijn de ontwerpen voor reële architektuur die hij voor de stad Gent heeft gemaakt. Derhalve is de persoonlijkheid van L. Cruyl toch niet voldoende belicht.

We weten weinig konkreets over zijn opleiding en leerjaren. De veelzijdigheid van zijn talenten staat zeker in de traditie van humanisme en renaissance. Blijkbaar behoorde de architektuur tot zijn belangrijkste studieobjekten en beheerste hij de geometrie zoals men ziet in zijn QUADRANGULARIS-tekening voor de Sint-Michielstoren, 1662. Zijn ontwerp voor de voltooiing van die toren is een rationele gotische konstruktie voorzien van een exuberante laat-gotische dekoratie. Deze vormgeving houdt ongetwijfeld verband met de uitdrukkelijke voorkeur van de opdrachtgevers. Het is een merkwaardig tijdsdokument omtrent het voortleven van de na-gotiek te Gent in de XVIIe eeuw. Maar het lijdt geen twijfel dat Lieven Cruyl ook toen reeds vertrouwd was met het vormenalfabet van de barok. Ook het altaarontwerp van 1668 munt uit door rijkdom en diversiteit in vormen en motieven, binnen de strenge samenvattende lijnen van de architektonische konstruktie. De tekening getuigt van planmatig denken en is tevens vol verbeelding en fantazie.

Voor de jonge Cruyl waren wellicht weinig vooruitzichten te Gent. De kloostergemeenschappen hadden hun eigen architekten; en de stad en de parochies hadden weinig middelen. Wellicht kon de uitvoerbaarheid van zijn projekten ook wel betwist worden: het ontwerp voor een toren van meer dan 140 m. hoog kon toen

22 zie noot 8.

bezwaarlijk nog algemeen enthousiasme opwekken. De lokale geschiedenis was trouwens ongunstig. Ingevolge het uitbreken van de pest in 1663 werd een deel van de toegekende subsidies teruggetrokken[23].

Is de ontgoocheling om het niet uitvoeren van zijn Sint-Michielstoren misschien de drijfveer geweest tot zijn vertrek naar Italië?

De uitzonderlijke zin voor architektuur die zijn stadsgezichten kenmerkt, waarin de gebouwen niet voor schilderachtige effekten zijn weergegeven, maar samen het totaalbeeld van de stad rekonstrueren, is wellicht te verklaren door de visie van de architekt die zich in de werkelijkheid niet heeft kunnen verwezenlijken.

Un projet de Lieven Cruyl pour un maître-autel de la cathédrale Saint-Bavon

Le projet de Lieven Cruyl, 1668, pour un maître-autel de la cathédrale Saint-Bavon, ne fut pas exécuté. Le projet prend place dans la longue histoire des divergences de vues concernant le rôle de la sculpture et de la peinture dans le maître-autel; en 1614-24 se situe le compromis avec trois statues et le tableau de P.P. Rubens, commandé par l'évêque A. Triest; en 1702-19, le nouvel autel à sculptures encore existant.

Nous ne connaissons pas les circonstances concrètes, dans lesquelles le projet de Cruyl fut éventuellement ordonné et délaissé; mais il est certain que vers cette époque l'aménagement du choeur fut toujours l'objet de préoccupation de la part du chapître, surtout par rapport au culte eucharistique particulièrement vivace. En 1668 L. Cruyl reçoit un dédommagement pour ses dessins. Mais en 1669 on décida d'affecter certaines sommes à l'achat d'un trône d'exposition précieux pour être placé devant l'autel pendant les grandes fêtes.

Le dessin-lavis représente un autel-portique dont chaque moitié est la moitié d'un projet différent.

L'idée du projet alternatif est développée avec recherche; dans celui avec les colonnes cannelées, les ornements secondaires sont plus riches tandis que dans celui avec les colonnes torses (elles-mêmes différentes dans les détails) ils ont plus de rigueur.

Le jeune prêtre architecte semble y avoir exprimé toute l'abondance de ses premières expériences romaines.

Cruyl ne néglige pas de considérer les proportions de l'autel en rapport avec l'espace du choeur, l'environnement auquel il était destiné.

23 F. de Potter, *Kerk van St. Michiel te Gent*, Gent 1881, pp. 9, 13-14.

La partie centrale avec ciborium eucharistique dans une architecture à perspective illusionniste semble se rattacher à certaines oeuvres de Borronimi remarquables par l'application virtuose des lois de la perspective, notamment la galerie du palais Spada à Rome et surtout la *residenza* eucharistique du maître-autel de Saint-Paul à Bologne.

La fonction eucharistique se laisse deviner par les deux petites portes latérales. Derrière le maître-autel dut être prévu un tabernacle situé assez haut, accessible par un double escalier ainsi que par une entrée venant de la partie surélevée du déambulatoire.

L'oeuvre de Lieven Cruyl la mieux connue consiste en vues de villes, dessins et gravures, grâce auxquelles son itinéraire peut être reconstitué. Pourtant, avant son départ pour Rome vers 1663-64, il s'était déjà fait valoir en 1662 comme architecte par ses projets pour l'achèvement de la tour de Saint-Michel à Gand; projet gothique ambitieux auquel on dut renoncer. Le désenchantement, peut-être, l'incita à entreprendre ses voyages et il semble que le sens architectural qui caractérise ses vues de villes s'explique par la vision de l'architecte qui ne put se réaliser.

Voorstellingen van Margareta van Oostenrijk in tekeningen, prenten en boekillustratie[1]

door Jozef Duverger
(Gent)

Er zijn nagenoeg geen kunsttakken, waarin het leven en de gebeurtenissen aan een vorstenhof zo veelzijdig en uitvoerig worden verhaald en weerspiegeld als de grafiek. De vermenigvuldigingsmogelijkheden begunstigden trouwens een brede verspreiding onder het volk. Nu nog kunnen wij ervaren hoe groot de belangstelling is bij het huwelijk of overlijden van een lid van een Europese dynastie. In vroegere eeuwen, toen de banden tussen het vorstenhof en de onderdanen veel hechter waren, was dat meeleven nog ruimer en dieper en de wens portretten en beelden van de leden van het vorstenhuis te zien en te bezitten was sterker uitgesproken. Voorzeker, velen verlangden niet meer dan een gewone volksprent of werk met documentair karakter. Anderen waren kieskeuriger en wensten gewrochten, waarin op persoonlijke wijze en volgens de eisen van de aangewende techniek de gebeurtenissen en de vorsten werden weergegeven.

Het is evenwel een feit dat de leden van het vorstenhuis dikwijls niet of enkel onrechtstreeks waren betrokken bij het onstaan van

1 Deze bijdrage is het eerste deel van de mededeling: *Margareta van Oostenrijk en de prentkunst*, gedaan in de Klasse der Schone Kunsten van de Kon. Vlaamse Academie van België op 22 april 1967. Zie Jaarboek der Kon. Vlaamse Academie... van België, XXIV, blz. 180.

die prenten en dat deze, zonder hun medeweten, zonder hun instemming, werden vervaardigd en verspreid. Dit is ook het geval geweest met de meeste prenten waarin Margareta van Oostenrijk en haar lotgevallen zijn voorgesteld. Deze waren trouwens van die aard dat zij het hart van haar landgenoten konden beroeren en medelijden en sympathie wekken in brede kringen.

Deze bijdrage brengt geen volledig overzicht van de tekeningen en de grafiek die betrekking hebben op de eerste landvoogdes van de Nederlanden, noch een grondige studie daarvan. Alles blijft nagenoeg beperkt tot aanvullende gegevens betreffende werk, dat tijdens haar leven en in de eerste daaropvolgende jaren tot stand kwam, of tot het rechtzetten van onnauwkeurigheden, die dienaangaande werden geschreven.

Zijn mij geen prenten bekend van de stoet die Margareta begeleidde naar Ste.-Goedele te Brussel, toen ze er midden januari 1480 werd gedoopt, noch van haar afreis uit Vlaanderen, op 24 april 1483, toen ze na de tragische dood van haar moeder Maria van Bourgondië, door de Gentenaars met een rijke bruidschat werd uitgeleverd aan de Franse koning Lodewijk XI, dan hangt toch in het Museum te Versailles een portret, dat haar bewakers precies vóór haar vertrek, lieten schilderen, wellicht door een Gents meester.

Op 2 juni van dat jaar kwam Margareta aan in het feestelijk versierde Parijs. Dat de audiëntie van het prinsesje bij de Franse vorst, uitgebeeld in de 'Weisskunig', een autobiografie van Maximiliaan, Margareta's vader, enige historische waarde heeft, is onwaarschijnlijk. Drie weken na haar aankomst had te Amboise de verloving plaats van het jong hertoginnetje met de 13-jarige dauphin Karel, die weldra koning van Frankrijk werd[2].

Doch Karel VIII huwde, eind 1491, Anna van Bretagne. Eerst in 1493 mocht Margareta terugkeren naar de Nederlanden. Heeft haar uitlevering (Uberantwortung fraw Margaretha), in de 'Weisskunig' f^{o} 450^{b}, daarop betrekking[3]? Margareta wordt er

2 Nml. in de ouderdom van 3 jaar en 3 maand. Zie catalogus: *Ausstellung Maximilian I*, Innsbruck, 1969, blz. 52, nr. 204.

3 M. Treitzaurwein, *Der Weisskunig*, *eine Erzählung von den Taten Maximilian I.* Nieuwe uitgave van A. Schulz, Jahrbuch der Kunsthistorischen Samml. d.a.h. Kaiserhauses, VI (1888); - Catalogus: *Maximilian I (1459-1519). Ausstellung*, Wenen, 1959, blz. 25 vlg. Volgens H.T. Musper (*Kaiser Maximilian I Weisskunig.* Stuttgart, 1956, II afb. 151) is echter voorgesteld hoe de hertog van Bretagne zijn dochter Anna verloofde met Maximiliaan I door bemiddeling met diens gezanten.

reeds als volwassen voorgesteld, wellicht door Leonhard Beck. In een gedicht dat toen werd gedrukt, met de titel: Complainte de Dame Marguerite d'Autrice... uitte ze haar bittere teleurstelling en wrevel:

> Moy Marguerite, de toutes fleurs le chois
> Ay esté myse ou grand vergier franchois

en ze besloot: Que ces grandz biens me sont prins et fallis

> Pas n'en doivent les miens estre jolis.

In dat stuk, hs. 10926 van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, is Margareta afgebeeld, knielend voor haar vader Maximiliaan en haar broer Filips de Schone en hen smekend de haar aangedane belediging te wreken[4]. Hetzelfde onderwerp, doch behandeld door een miniaturist, kan men ook vinden in hs.11182: 'le malheur de France' met het rauwe vers: Vive Bourgogne et Charolois. Et bran de chien pour les François[5].

Haast 40 jaar later werd die terugkeer van Margareta in haar vaderland nogmaals voorgesteld, zij het dan in feestelijker zin: haar broeder Filips met zijn gevolg komt haar tegemoet gereden. Verrassend is dat het linkerluik van de voorstelling: nml. de prinses en haar gevolg, eenvoudig de overname is van de illustratie: Maria van Bourgondië rijdt haar bruidegom Maximiliaan tegemoet, en dát in dezelfde 'Dits die excellente Cronicke van Vlaenderen'[6].

Evenmin is Margareta te herkennen in een andere illustratie van hetzelfde werk, waar ze met haar familieleden aan de dis zit: Hoe die Roomsche Coninck ende sijne coninghinne ende dye hertoge Phelips ende Margriete sijn sustere hielden haerlieder natael midwintere [1494] binnen der stede van Mechelen[7].

4 M. Bruchet, *Marguerite d'Autriche*, *duchesse de Savoie*, Rijsel, 1927, blz. 16-17, 313-317; M.J. Onghena, *De iconografie van Philips de Schone*, Brussel, 1959, blz. 230-231.

5 M.J. Onghena, *o.c.*, blz. 175-176.

6 Antwerpen, Willem Vorsterman, 1531, cap. LXVI f^{o} 192v^{o} en cap. LXVIII f^{o} 279. Margareta is er voorgesteld op meer gevorderde leeftijd en zonder enige karakteristieke trek.

7 *Ibidem*, cap. LXVIII f^{o} 280.

Wij kunnen de hertogin niet volgen op haar tocht naar Spanje, waar ze begin 1497 in het huwelijk trad met kroonprins Juan van Castillië, doch reeds op 4 oktober daarna weduwe werd. Enige tijd na haar terugkeer in de Nederlanden kwam er een huwelijksaanzoek van Filibert van Savoye, dat nogmaals in de 'Excellente Cronike' is geïllustreerd: Hoe die hertoghe van Savoyen een ambassade seynde aen den hertoghe Philips om te hebbene die vors. weduwe vrau Margriete ten huwelicke[8]. Of zij zelf is afgebeeld is niet uit te maken.

A.J.J. Delen[9] heeft de illustraties van die kroniek toegeschreven aan de meester van Jan van Doesborch. Evenwel in 'Die alderexcellenste Cronyke van Brabant', die in 1518 te Antwerpen bij Jan van Doesborch werd uitgegeven, komen die afbeeldingen niet voor.

Na de dood van Filibert, haar tweede echtgenoot, begin 1504, dacht de hertogin eraan een einde te stellen aan die voortdurende beproevingen door zich naar beneden te storten uit een venster van haar kasteel. Wie de maker is van die miniaturen, die zijn te vinden in Cod. Vind. 3441: La couronne Margaritique van de Oesterreichische Nationalbibliothek te Wenen, is niet uitgemaakt: is het de auteur zelf, nml. Jean Lemaire, of is het Jean Marlart, die hofschilder was of het enige tijd later is geworden? Op een miniatuur ziet men de doodstrijd van Filibert, omringd door hofambtenaren en hofdames, met Margareta op de voorgrond. Het bed is met het voeteinde gekeerd naar de toeschouwer. Ook het bed met de opgebaarde hertog, omringd door geestelijken en onderdanen, is opgesteld zoals in de prenten van Hogenberg, waarover verder wordt gesproken.

Blijkbaar zijn prenten uit de Savoyardische, zoals uit de vroegere Spaanse periode zeldzaam. Mij zijn er geen bekend, al is het waarschijnlijk dat, minstens in stambomen en kronieken van die landen, Margareta is uitgebeeld geweest. De landvoogdes zelf had in haar verzameling in 1524 'Une autre généalogie de la maison de Savoie en parchemin'. Ook portretten van Margareta werden toen geschilderd, aldus in Spanje door Michel Sittow, en in Savoye,

8 *Ibidem*, cap. LXIX f^{o} 285v^{o}

9 *De grafische kunsten door de eeuwen heen*, Antwerpen, 1956, blz. 89.

AFB. 1. Keizer Maximiliaan ontvangt zijn dochter Margareta en de kinderen van Filips de Schone misschien te Brussel in 1508 *(H.Th. Musper*, *Der Weisskunig*, *nr. 224)*

wellicht door Jehan Perréal[10]. Ten onrechte voorzeker heeft men gemeend die beeltenis van Margareta's hofschilder te kunnen aanwijzen in het vroeger koninklijk paleis te Turijn[11]. Wel wordt ze als werk van Perréal bestempeld in de prent van Fréderic Hillemacher van 1867. Of het ontwerp voor Margareta's graftombe, waarvoor Perréal een tijdlang de opdracht had, is klaar gekomen, is niet uit te maken[12].

De zesjarige aartshertog Karel volgde in 1506 zijn vader Filips de Schone op in de Nederlanden. Zijn voogd, keizer Maximiliaan I stelde zijn dochter Margareta, de tante van Karel, aan tot landvoogdes. In miniaturen en prenten uitgevoerd voor de keizer, liet deze niet na een plaats te gunnen aan zijn dochter. Aldus werd in de 'Weisskunig' door Hans Burgkmair een Bezoek afgebeeld, dat ze, samen met de kinderen van Filips, bracht aan Maximiliaan (afb. 1) tijdens diens verblijf in de Nederlanden[13], misschien te Brussel omstreeks 1508. Albrecht Dürer stelde Margareta voor in de 'Kleine Triomfwagen'[14] en Hans Springinklee in de 'Erepoort'[15]. De iconografische waarde ervan is evenwel gering.

Dat de landvoogdes in die tijd ook in de Nederlanden meermalen werd uitgebeeld laat weinig twijfel. Laten wij eerst denken aan vreemde meesters. Lucas Cranach was te Mechelen wellicht in het begin van de herfst van 1508. Hij kreeg er een zeer hoge vergoeding van Margareta; doch wat hij voor haar gemaakt heeft, kon niet achterhaald worden. Het vrouwenportret te Dessau, dat hem is toegeschreven, is geen beeltenis van de landvoogdes, zoals beweerd is. Dit is wel het geval met de tekening die men daarmee in verband bracht; doch deze dateert van 1518 of later, dus zeker niet uit de tijd van Cranachs reis in de Nederlanden[16].

10 Zie J. Duverger, *Bijdragen en documenten tot de kunstgeschiedenis*, Gent, 1941, I blz. 58; M.J. Onghena, *o.c.*, blz. 106.

11 M. Bruchet, *o.c.*, blz. 270, nr. 33; Catalogus: *Exposition organisée par la ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche*, Brou, Musée de l'Ain, 1958, blz. 10, nr. 6; *Margareta van Oostenrijk en haar Hof*, Mechelen, 1958, blz. 10 nr. 81.

12 M. Bruchet, *o.c.*, blz. 157; J. Duverger, *Bijdragen...*, II, blz. 14-15.

13 Zie o.m. Jahrbuch, *l.c.*, VI, blz. 387; Musper, *o.c.*, II, nr. 224.

14 Catalogus: *Maximilian I. Ausstellung*, Wenen, 1959, nr. 341.

15 *Ibidem*, nr. 351.

16 Over dit alles zie J. Duverger, 'Lucas Cranach en Albrecht Dürer aan het hof van Margareta van Oostenrijk' in *Jaarboek 1970. Kon. Museum voor schone Kunsten*, Antwerpen, 1970, blz. 8-13.

Dient ook Jacopo de' Barbari, hofschilder van Margareta (ca. 1510-1516), hier niet vermeld te worden? Zij bezat volgens de inventaris uit haar laatste levensjaren een beeltenis ‘fort exquise, fecte de la main de feu maistre Jaques’[17], maar tevens bewaarde ze ook een aantal ‘platines du cuivre engravées par feu maistre Jaques de Barbaris paintre exquis...’[18]. Was er soms geen plaat met Margareta's beeltenis?

Albrecht Dürer[19] was niet onbekend met de landvoogdes vóór zijn bezoek aan de Nederlanden. Hij diende haar uit te beelden in zijn werk voor Maximiliaan; en bij haar wilde hij aankloppen om steun voor zijn aanzoek om te worden opgenomen in dienst van Karel V. Het is dan ook verrassend dat die schilder, die de beeltenis heeft getekend van zovelen met wie hij in de Nederlanden in aanraking kwam, dat niet heeft gedaan van Margareta noch van Karel V, althans niet volgens zijn reisverhaal.

Ook Nederlandse kunstenaars hebben in die tijd, met min of meer goed gevolg, gepoogd om de landvoogdes uit te beelden. De Brusselse schilder Jan van Roome werd op 7 juli 1516 betaald o.a. voor ‘une sépulture moderne pour nous... faicte ou petit pied sur perchemin’, d.i. voor een ontwerp van het grafmonument van Margareta, dat in de kerk te Brou is opgericht en waarop ze is afgebeeld als levende en als overledene[20]. Ook voor een glasraam voor St.-Romboutskerk te Mechelen heeft hij een ontwerp getekend. Daarop stond de stamboom van Karel V, o.m. met Maximiliaan en Maria van Bourgondië en hun kinderen. Dat de tekening, bewaard in het aartsbisschoppelijk museum te Mechelen, het oorspronkelijk stuk zou zijn werd onlangs door M.J. Onghena[21] terecht betwijfeld.

17 H. Zimerman, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen d.a.h. Kaiserhauses, III (1885).

18 J. Finot, *Inventaire sommaire des archives départementales du Nord. Rijsel*, 1895, VIII, blz. 212.

19 Zie J. Duverger, *Lucas Cranach en Albrecht Dürer*, *l.c.*, blz. 14 vlg.

20 Zie o.m. J. Duverger, ‘Vlaamsche beeldhouwers te Brou’, in *Oud-Holland*, XLVII, (1930), blz. 6-7; - E. Dhanens, ‘Jan van Roome, alias van Brussel, schilder’, in *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XI (1945-48), blz. 137.

21 *O.c.*, blz. 220-221.

Of Gerard Horenbout, hofschilder van Margareta van 1515 tot 1519, tekeningen of prenten van de prinses heeft gemaakt is niet te achterhalen. Zeker is dat hij haar twee of driemaal afbeeldde in de miniaturen van het Sforza-book (British Museum, Londen)[22].

Belangrijker was wellicht Bernard van Orley, die zoveel protretten van Margareta van Oostenrijk heeft geschilderd. Zijn geen tekeningen in dat verband bewaard, dan moeten er zeker bestaan hebben, o.m. als ontwerp voor het glas van de prinses in St.-Goedelekerk en voor het tapijt uit de reeks van O.L. Vrouw ten Zavel, waarop ze met Karel V, zijn broeder en zusters is afgebeeld en dat hangt in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel[23]. Van Bernard was wellicht ook het patroon voor het tapijt met het portret van Margareta, dat verloren is, doch dat in haar inventaris is vermeld en in 1531 uit Mechelen werd overgebracht naar Brussel[24]. Aan hem is verder de pentekening toegeschreven in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam[25], die ca. 1534-1535 is gemaakt, en een ontwerp was voor het epitaphium, dat in St.-Pieterskerk te Mechelen zou worden opgericht. Daarop wordt verder teruggekomen. Tenslotte zou, volgens Fr. Baudson, Van Orley's werk Pieter de Jode geïnspireerd hebben voor de prent met het portret van de prinses, die bewaard is in de Bibliothèque Nationale te Parijs. Of de mij niet bekende zestiende eeuwse volksprent in de Graphische Sammlung te München van Nederlandse herkomst is, werd door M.J. Schouteden niet vermeld[25bis].

De onderhandelingen van de landvoogdes met Louise de Savoye, die hebben geleid tot het sluiten, op 3 augustus 1529, van de Damesvrede te Kamerijk, vormden een hoogtepunt in haar diplomatieke bedrijvigheid. Dat verdrag bracht trouwens grote opluchting in de Nederlanden.

Wellicht omdat het, in die omstandigheden, nuttig kon zijn te

22 Zie J. Duverger, ‘Gerard Horenbault (1465-1540), hofschilder van Margareta van Oostenrijk’ in *Kunst*, I (1930), blz. 88-90.

23 Zie o.m. M. Crick-Kuntziger, *Catalogue des tapisseries des Musées royaux... de Bruxelles*, Brussel z.d. blz. 31-34.

24 Zie M. Bruchet, *o.c.*, blz. 435.

25 Zie de catalogus: *Keizer Karel en zijn Tijd*, Gent, 1955, blz. 26 en nr. 186.

25bis *L'iconographie de Marguerite d'Autriche*, Centre Européen d'Études Burgundo-Médianes, 1967, publication 9, blz. 91

La triumphe de la paix ce
lebree en Cambray / auec la declaration des entrees & yssues
des Dames / Roy / Princes / & Prelatz : faicte par
Maistre Jehan Thibault Astrologue de
Lempereur Maieste / & de Ma=
dame &c.
Experientia rerum magistra.
Par Grace & Priuilege.

AFB. 2. Door de Damesvrede van 1529 triomferen Margareta van Oostenrijk en Louise de Savoye over Mars. Houtsnede door Johan Thibault(?) *(Brussel, Koninklijke Bibliotheek)*

beschikken over een hofschilder, had Margareta op 11 mei 1529 Jan Cornelisz Vermeyen tot die functie benoemd. Deze vooraanstaande kunstenaar was ook graveur. Doch in de bewaarde bronnen is niet vermeld of de landvoogdes ook op zijn begaafdheid op dat gebied wenste beroep te doen.

Wel staat vast dat aan Margareta, anderhalve maand na het sluiten van de Damesvrede, prenten met de verheerlijking ervan werden gezonden vanwege Jehan Thibault[26], drukker, lettersnijder, geneesheer en astroloog te Antwerpen. Was het om die reden of om andere kleine geschenken, die Margareta van de echtgenote van Thibault had ontvangen, dat de prinses haar 18 el damast schonk[27]? Doch de astroloog verkoos geld. Op 6 december van hetzelfde jaar werd het damast geruild voor 40 pond en 10 schellingen[28]. Was Thibault ook graveur? Hij was in elk geval de auteur van het boekje: La triumphe de la paix célébrée en Cambray, avec la déclaration des entrées et yssues des dames, roix, princes et prélatz: faicte, par maistre Jehan Thibault, astrologue de l'impériale maiesté et de Madame etc., dat in 1529 werd uitgegeven te Antwerpen bij Willem Vorsterman[29].

Onder de titel van het boek, staan in een houtsnede drie vrouwen afgebeeld, met aan hun voeten de gevelde oorlogsgod (afb. 2). De vrouw aan de rechterkant, gelet op haar weduwdracht en haar dikke onderlip, schijnt Margareta van Oostenrijk voor te stellen. Zij geeft de hand aan de vrouw in het midden, wellicht Louise de Savoye, die van zeer dichtbij wordt gevolgd door de derde, boven wiens hoofd het teken ‘caput’ is te ontcijferen. Rechts van het hoofd van Margareta vindt men o.m. de tekenen van Mercurius en Venus, links daarvan die van Jupiter en Venus en, boven het hoofd van de

26 A lui [le trésorier] qu'il a paié à ung compaignon, qui a appourté le XVIIIe jour de septembre anno XXIX à Madame [Marguerite] ou lieu de Bruxelles de la part de maistre Jehan Thiebault certaines printes du triumphe de la paix dernière de Cambray, la somme de trente sols... (Brussel, Alg. Rijksarchief, *rekenkamer*, reg. 1805 f° 93)

27 *Ibidem* f° 223.

28 *Ibidem*, *Acquits de Lille*, 524 X

29 Een exemplaar is in Brussel in de Kon. Bibliotheek, BR II 28596A. Over *Jehan Thibault*, zie H.D.L. Vervliet, in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, III (1968), kol. 863-965.

vermoedelijke Louise, dat van ‘cor’. Op grond van die weliswaar niet volledige ontcijfering kan de mogelijke lezing luiden: gedreven door de rede (caput), hebben Margareta van Oostenrijk, begiftigd met wijsheid (Mercurius) en liefde (Venus) en Louise de Savoye, eveneens vol hartelijkheid (cor), vrij (Jupiter) en liefdevol (Venus) de vrede gesloten en Mars geveld[30]. Neemt men in aanmerking dat die astrologische tekenen en die verklaring te vinden zijn op het boekje van *astroloog* Jehan Thibault, dat het vermeld stuk van 6 december 1529 op een wat analoge wijze door hem werd gesigneerd[28], dat hij prenten betreffende de Damesvrede aan Margareta had gezonden, dan vraagt men zich af of die illustratie van dat titelblad niet een van de prenten was die haar waren gezonden en of Thibault zelf daarvan niet de auteur was. Vorstermans' Excellente Cronike van Vlaenderen, waarin vrij uitvoerig over die vrede is gesproken, drukt dezelfde illustratie af[31], evenals de bepalingen van het verdrag.

Op 1 december 1530 overleed de landvoogdes te Mechelen. Dat menig gelegenheidstuk tot stand kwam, kan geen verwondering wekken. Aldus schreef Nicaise Ladam, geheten Grenade, wapenkoning van Karel V, die omstreeks nieuwjaar 1529 aan Margareta ‘aucunes belles cronicques abrégées’ had aangeboden[32], en die haar stoffelijk overschot diende te vergezellen tot Brugge en haar dood te verkondigen[33], een ‘Complaincte faicte pour Madame Marguerite, archiduchesse d'Autriche...’ dat nog eind 1530 verscheen cum privilegio[34]. Op de verso van blz. 1 vindt men de weinig gelijkende beeltenis van de prinses. Of deze publicatie dezelfde is, die zonder auteursnaam vermeld wordt door M. Bruchet[35], met op de verso van het titelblad: Margareta in

30 Veel dank dient gebracht aan Mevrouw A. Blockmans voor de hulp die zij o.m. bij die ontcijfering heeft verleend.

28 *Ibidem*, *Acquits de Lille*, 524 X

31 Zie Hoofdstuk Karel V, cap. XIV, f^{o} 43v^{o}

32 Brussel, Alg. Rijksarchief, *rekenkamer*, reg 1805 f^{o} 100 v^{o}. Zie o.m. E. van Varenberch, in *Biographie Nationale*, XI (1890-91), 15-21.

33 *Ibidem*, reg. 1832, f^{o} 187.

34 Parijs, Bibliothèque Nationale. Cfr. Catalogus van de tentoonstelling *Margareta van Oostenrijk en haar hof*, Mechelen 1958, nr. 354.

35 *O.c.* blz. 183; die ‘Complainte’ werd heruitgegeven door de Société des Bibliophiles de Belgique, in *Recueil de chansons*, *poèmes et pièces en vers français relatifs aux Pays-Bas*, Brussel, 1878, III blz. 79-83, doch zonder de prent die er als volgt is beschreven: ‘une très élégante gravure sur bois, de 15 centim. de haut, représentant la princesse se promenant dans un jardin clos, au fond duquel on voit un grand édifice rappelant peut-être un côté du palais de Malines. A gauche, la mort descend du ciel, armée de deux traits’.

AFB. 3. Ontwerp voor het grafmonument van Margareta van Oostenrijk in St.-Pieterskerk te Mechelen. Pentekening door B. van Orley *(Rijksmuseum Amsterdam)*

een besloten hof met links van haar de dood, kon ik niet nagaan.

Ook grafmonumenten dienden weldra te worden ontworpen voor een paar Vlaamse kerkgebouwen. De ingewanden van Margareta werden bijgezet in St.-Pieterskerk te Mechelen. Volgens een schrijven van 20 april 1535 van de testamentuitvoerders aan Karel V, zou de aldaar te plaatsen 'remenbrance' dienen te zijn: une belle représentation d'albastre de la dicte dame priant, estant présentée par Ste-Marguerite avec des ouvrages à l'entour où se voient les armoiries de la dicte dame: Austriche, Portugal, Bourgogne et Bourbon, avec son épitaphe [door Cornelius Grapheus] en bas[36] (afb. 3).

Toen die brief werd opgesteld, beschikten de testamentuitvoerders voorzeker over een ontwerp en dat is m.i. aan te wijzen. Het is nml. de met bister gewassen pentekening van het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, die aan Bernard van Orley is toegeschreven[37], en die zo goed past bij de zoëven vermelde beschrijving. Toen in 1550 Matheus Smets en Hendrik van Eeghem werden belast met de oprichting van het epitaphium, werd hun echter een gewijzigd ontwerp voorgelegd, zoals blijkt uit het afgesloten contract[38].

Voor een latere tekening, al dan niet naar het grafmonument te Mechelen, en voor die naar Margareta's epitaphium in het annonciadenklooster te Brugge kan verwezen worden naar hetgene daarover elders is geschreven[39].

Belangrijk voor dit onderzoek zijn de vijf etsen, die o.m. door Louis Lebeer, in 'Mechelen de Heerlijke', terecht zijn toegeschreven aan Claes Hogenberg, of, zoals deze meester zelf zijn naam

36 Zie J. Duverger, M.J. Onghena en P.K. van Daalen, *Nieuwe gegevens aangaande XVIde eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, Brussel, 1953, blz. 34.

37 Catalogus van de tentoonstelling: *Keizer Karel en zijn tijd*, Gent, 1955, blz. 26 en nr. 186.

38 Zie J. Duverger, M.J. Onghena en P.K. van Daalen, *o.c.*, blz. 35.

39 *Ibidem*, blz. 36, 41-44. Daarbij kan nog vermeld de tekening van J. d'Hooge.

schreef vóór dat hij die vernederlandste: Niclas Hochbergk. Geboren te München, bedrijvig in 1519 te Augsburg, onderging hij in de jaren 1523-25 reeds Nederlandse invloed[40] en, in 1528-29, is hij als 'printsteker die veel neringhen doet' te Mechelen gesubsidieerd. Doch ook als schilder werd hij daar gewaardeerd. In 1530 schonk Margareta aan de Jezuskapel in St.-Pieterskerk te Mechelen 'ung confazon de bon damas de graynne rouge', wellicht een banier, die werd vastgehecht aan een geschilderde stok met daarop een gepolychromeerde Jezus. Hogenberg diende aan beide zijden een klein Jezusbeeld te schilderen en links en rechts daarvan de leden van de broederschap[41], waartoe de landvoogdes zelf behoorde, uit te beelden.

In die tijd werkte Claes Hogenberg aan zijn 'Triomf van de Kroning van Karel V te Bologna, op 24 februari 1530, die gepubliceerd werd met de financiële steun van 'socius' Inglebert Bruninck[42], doch wellicht niet met zijn artistieke medewerking, zoals wel eens geschreven is[43]. Deze zoon van een vroegere hofbediende was reeds in Savoye in 1503 in dienst van Margareta. In 1510 is hij 'fruitier'. In 1516 werd hij o.m. op aanbeveling van keizer Maximiliaan 'huissier de chambre' van de aartshertogin. Dit is hij gebleven tot aan haar dood[44].

Met zijn meesteres stond hij op goede voet. Zijn echtgenote leverde haar meermalen tafellinnen en bood haar op Nieuwjaar 1521 een 'cuekelinc' als geschenk aan. Hij zelf verkocht aan Margareta voorwerpen van artistieke aard o.m. een gouden medaille met de beeldenaar van de landvoogdes[45]. Hij besprak met haar zelfs vrij intieme aangelegenheden: aldus won hij tegen Margareta, op 29 december 1527, een weddenschap betreffende het geslacht

40 Zie Fr. Winkler, 'Die Deutschen Werke Nicolaus Hogenbergs von München' in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XVIII (1964), blz. 54.

41 Brussel, Alg. Rijksarchief, *rekenkamer*, reg. 1806 f^{o} 220v^{o}.

42 P.J. Goetghebuer 'Entrée triomphale de l'empereur Charles-Quint à Bologna en 1529' in *Messager des Sciences Historiques*, 1864, blz. 235, schreef zelfs 'aux frais de E. Bruning'.

43 F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, *Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, dl. IX, blz. 64.

44 Naderhand dreef hij handel te Antwerpen en werd daar begin 1539 gekwetst op de straat gevonden, cfr. P. Genard, in *Antwerpsch Archievenblad*, 1864, blz. 240.

45 Brussel, Alg. Rijksarchief, acquits de Lille nr. 524 II A

van het eerste kind van Karel V[46]. Als 'duerwaerdere' van de kamer van de prinses heeft hij van dichtbij haar doodstrijd meegeleefd en wellicht de deur geopend voor hen, die een laatste groet brachten aan haar stoffelijk overschot.

Is het dan niet aannemelijk dat Bruninck, die voorzeker bekend was met de beelden gemaakt naar Filibert van Savoye's doodstrijd en de Opbaring van de afgestorvene[47] (afb. 4), Hogenberg heeft aangespoord om dergelijke afbeeldingen te maken, dat hij hem heeft gedocumenteerd en dat hij zelfs financiëel is tussengekomen. Ja, is hij het soms niet die de deur sluit op een van die prenten (afb. 5) of van achter het altaar komt kijken?

Niet eerst in 1932 door Gh. de Boom[48], doch reeds in 1860 door E. de Quinsonas[49] werden die etsen van Claes Hogenberg in verband gebracht met schilderijen, die hebben gehangen in het vroegere Klooster der annunciaten te Brugge. Volgens het Hs. l'Institution de l'ordre des Annonciates et la Fondation de ce cloître à Bruges en 1517 par Marguerite d'Autriche[50], stelden ze voor: Margareta, geknield op haar bidstoel voor een altaar, de Doodstrijd van de prinses en het Opgebaarde stoffelijk overschot. Volgens Hs. 15862-63, geciteerd door Gh. de Boom[51], zou dit laatste tafereel ontbroken hebben en hing, in de plaats daarvan, een schilderij met het Epitaphium. Hebben de woorden 'deux' rangées des armoiries, Empire, Portugal, Tyrol, Castille et Bourgogne[52] geen aanleiding gegeven tot die tegenspraak? Wat er ook van weze, vóór 25 oktober 1531 werd uit het paleis van Mechelen of uit de samengebrachte 'aornemens d'église', die aan de biechtvader van het Annunciatenklooster dienden overhandigd, een schilderij gehaald 'fait après feue Madame', dat aan Karel V werd getoond[53], wellicht te Brussel.

46 *Ibidem*, nr. 524 I f° 244.

47 Nml. in *La Couronne Margaritique* van Jean Lemaire de Belges (Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 3441).

48 *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, II (1932), blz. 41.

49 *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche...*, Parijs, 1860, III, blz. 349.

50 Brussel, Kon. Bibliotheek.

51 *L.c.*, blz. 42

52 Zie E. De Quinsonas, *o.c.*, blz. 349.

53 Zie M. Bruchet *o.c.*, blz. 434 en 435. Elders spreekt men in die rekening van 'portraicture de feue Madame'; hier echter van 'paincture fait *après* feue Madame', wat zou kunnen wijzen op de opgebaarde Margareta.

AFB. 4. Hertog Filibert van Savoye op zijn doodsbed. Miniatuur door Jehan Lemaire de Belges of Jehan Marlart *(Wenen*, *La Couronne Margaritique)*

AFB. 5. Margareta van Oostenrijk op haar doodsbed. Ets door Claes Hogenberg *(Brussel*, *Kon. Bibliotheek)*

Werden de etsen gemaakt naar de geschilderde tafereeltjes? Of werden deze geschilderd naar de etsen op verzoek van Mère Ancelle van het Annunciatenklooster en op bevel van de testamentuitvoerders? Dit is in elk geval niet gedaan door Bernard van Orley, die, in 1527 ontslagen als hofschilder door Margareta, eerst in 1532 aan het hof van Maria van Hongarije werd opgenomen[54]. Wel is er een duidelijke aanwijzing voor Niclas Hochbergk, die eigenhandig op 20 maart 1531 (n.s.) het volgende kwijtschrift tekende: aujourd'huy le XXe de mars anno XXX, Pierre Damant a contenté et paié entièrement maistre Claus Hocberc, pointre, de toutes choses que ledit maistre Claus a sceu dire et mestre en avant, ledit Damant luy estant tenu. Et pour ainsi ceste servira de quittance absollute au dit Damant. Fait soubs le seing manuel du dit maistre Claus, les jour et an dessus dit. (get.) Niclas Hochbergk[55].

Dat die betaling o.m. gedaan werd voor geleverde prenten en voor de 'Triomf van de Kroning te Bologna' is mogelijk. Doch waarschijnlijk gold ze vooral schilderwerk, d.i. de vermelde taferelen, want meester Claus wordt er betiteld als schilder.

Tenslotte zou hier ook nog dienen gehandeld over stambomen van het Bourgondisch-Habsburgse huis. Aldus werd Margareta van Oostenrijk afgebeeld door Robert Péril in zijn 'Généalogie et descente de la maison d'Autriche'. Dit zou ons evenwel te ver leiden.

Vrij veel portretten en voorstellingen uit het leven van Margareta van Oostenrijk waren te achterhalen bij dit onvolledig onderzoek van tekeningen en grafiek. Een aantal daarvan zijn te danken aan de belangstelling van haar vader Maximiliaan voor de kunst en aan bestellingen door hem gedaan. Enkele slechts zijn ontstaan door tussenkomst van Margareta zelf en dan niet altijd na bestelling van harentwege. Andere zijn te zoeken in boeken, die door de uitgevers, vooral W. Vorsterman en zijn medewerkers, met illustra-

54 Zie J. Duverger, 'Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance' in *Actes du XIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Budapest, 1969 blz. 718.

55 Brussel, Alg. Rijksarchief, *Acquits de Lille*, 524 XI A.

ties werden voorzien. Een laatste reeks tenslotte houdt verband met monumenten, die na haar overlijden dienden opgericht te worden! Van werkelijke kunstbescherming door de landvoogdes valt hier zeer weinig te onderkennen. Zijn een aantal gebeurtenissen uit Margareta's leven uitgebeeld, aldus, naast de reeds vermelde, haar poging om in 1524 van de Staten een grote subsidie te bekomen[56], dan zijn andere gewichtige voorvallen, zoals haar aanstelling tot landvoogdes door Maximiliaan of later door Karel V, voor zover wij weten, althans vóór de 19e eeuw nooit in beeld gebracht. Bij dat alles werd niet systematisch te werk gegaan en toevallige omstandigheden hebben bij die keuze een grote rol gespeeld.

Dat menige voorstelling van gebeurtenissen uit het leven van Margareta onnauwkeurig weergegeven werd, ja zelfs niets met de werkelijkheid te maken had, is reeds gezegd. Zo is het trouwens ook met sommige portretten. Vooral is dat het geval in boekillustraties, in zekere mate ook met bestellingen van Maximiliaan. Kunstenaars die niet in de omgeving van de landvoogdes verkeerden, die haar niet hadden benaderd, fantaseerden er op los. Zij trachtten niet eens één van de nochtans vele portretten die bestonden na te bootsen. Zij vermoedden zelfs niet dat, sedert de dood van Filibert van Savoye, Margareta altijd als weduwe gekleed ging en stelden haar ook niet als dusdanig voor. Heel anders handelden haar hofschilders en zij die epitaphia ontwierpen. Zelfs tijdens haar doodstrijd zou ze, volgens Hogenberg, nog de weduwkap en de guimpe gedragen hebben. Buiten de kring van familieleden, vrienden en hovelingen, buiten de voorwerpen, die behoorden tot de eigen verzamelingen of stichtingen en behoudens de voorstellingen op grafmonumenten, was er geen belangstelling voor natuurgetrouwe afbeeldingen. Volkomen gefantaseerde of geïdealiseerde voorstellingen voldeden om te herinneren aan de landvoogdes, doch zij werden toegelicht door een opschrift of een context.

56 Zie: *Dits die excellente Cronicke van Vlaenderen*, hoofdstuk Karel V, cap. VIII, f^{o} 16v^{o}.

Représentations de Marguerite d'Autriche en dessins, estampes et illustrations de livres

La gouvernante Marguerite d'Autriche et des événements saillants de sa vie ont souvent été représentés par le dessin et la gravure dans la première moitié du 16e siècle. L'initiative n'en revint pas tant à la gouvernante des Pays-Bas, mais plutôt aux exécuteurs de son testament, à son père Maximilien d'Autriche, à des éditeurs de livres illustrés, surtout Willem Vorsterman... Dans les deux derniers cas, la représentation relève de la fantaisie, excepté, dans une certaine mesure, pour Hans Burgkmair. Au contraire, la physionomie, le maintien et le costume de Marguerite sont bien mieux rendus par les artistes qui étaient à son service ou qui avaient vécu dans son entourage.

La paix de Cambrai de 1529 suscita l'édition de gravures, dont une a probablement servi à l'illustration du ‘Triumphe de la paix de Cambrai’ de Jehan Thibault. Le trépas de la princesse en 1530 donna lieu à maints dessins et gravures, non seulement comme esquisses pour les monuments funéraires, e.a. pour celui de l'église St.-Pierre de Malines, commandé vers 1534 par les exécuteurs du testament de Marguerite à Bernard van Orley (Amsterdam, Rijksprentenkabinet), mais aussi pour représenter ses derniers moments et l'exposition de son corps sur son lit de mort, comme c'est le cas dans les estampes conservées e.a. à la Bibliothèque royale de Bruxelles, qui sont attribuées à Claes Hogenberg (Niclas Hochbergk). Cette attribution est confirmée par les comptes de la maison mortuaire. Probablement Hogenberg avait été incité à cette entreprise par Ingelbert Bruninck, huissier de chambre de la gouvernante, qui lui avait communiqué des renseignements non seulement sur les circonstances du décès, mais aussi sur les miniatures, représentant le trépas de Philibert de Savoie, époux de Marguerite, qui ornaient le ms. de la Couronne Margaritique de Jean Lemaire de Belges. Les tableaux disparus du couvent des Annonciates de Bruges, qui avaient les mêmes sujets que les estampes, étaient également l'oeuvre de Hogenberg et non de B. van Orley.

De ongenoemde 'inventor'
door Jan Gerrit van Gelder
(Utrecht)

Eén van de problemen in de prentkunst is de niet genoemde auteur van een gegraveerde of geëtste voorstelling, een tweede het vraagstuk van de niet genoemde tekenaar die het directe voorbeeld voor de prent leverde.

Het laatst genoemde geval doet zich vooral voor als een bestaand gebouw, beeldhouwwerk of schilderij in prent wordt gebracht. Een eenvoudig voorbeeld is de prent van A. Blootelingh naar het portret van Govert Flinck, geschilderd door G.P. van Zijl. De namen zowel van de schilder als van de graveur zijn op de prent vermeld, maar de tekening, die naar het schilderij werd vervaardigd en die Blootelingh als direct voorbeeld heeft gebruikt, was van zijn leermeester Cornelis van Dalen en diens naam wordt niet op de prent genoemd[1]. In mijn artikel over Jan de Bisschop[2] wees ik vele prenten aan, waarop de Bisschop ongenoemd bleef alhoewel hij, onder anderen voor Hendrick Bary, portret-voorbeelden, met de pen getekend en gewassen, heeft geleverd. In één geval is het zelfs bekend, dat de Bisschop dit deed naar een krijttekening van Adriaen Backer, die in eerste instantie de copie naar het geschilderde

1 A. Welcker, 'Schildersportretten I, Govert Flinck', in *Oud Holland* LVII, 1940, pp. 115-122, in het bijzonder p. 116, afb. 2; F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, *Engravings and Woodcuts 1450-1700*, II, Amsterdam, s.a., p. 167, met afb.

2 J.G. van Gelder, 'Jan de Bisschop 1628-1671' in *Oud Holland* LXXXVI, 1971, pp. 201-259, in het bijzonder p. 216, noot 62.

AFB. 1. Romeyn de Hooghe, Titelblad van G. Brandt, *Historie der Reformatie... in... de Nederlanden*, 1671

portret had vervaardigd. Met een dergelijk 'tussenspel' hebben wij dus rekening te houden.

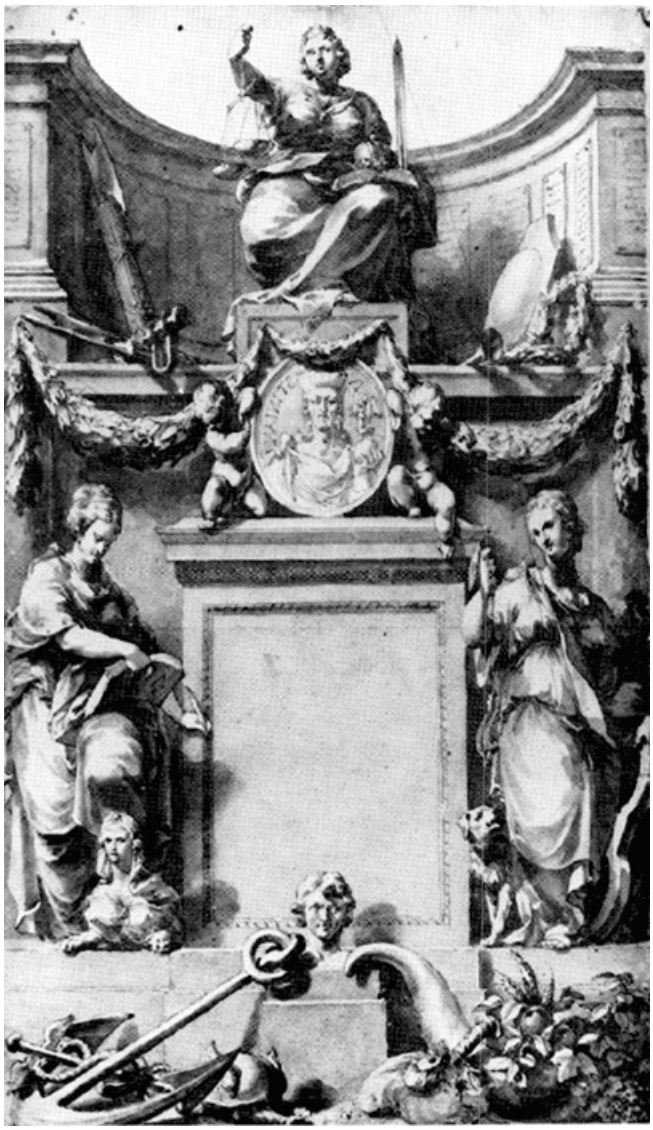
De kwestie wordt echter gecompliceerder - en dan vooral bij titelbladen, waarover ik het verder vooral wil hebben - wanneer wij ons afvragen wie de *eigenlijke* inventor van een gegraveerde of geëtste voorstelling is. Dat is vaak zelfs een geleerde, b.v. de schrijver van het boek of - wat zover ik weet weinig of nooit is opgemerkt - de auteur van het gedicht dat de titelprent begeleidt en uitlegt.

De auteur van dit gedicht kan dan ofwel de auctor intellectualis of zelfs tevens een dilettant-tekenaar geweest zijn. Zo is bij voorbeeld onlangs in een uitstekend artikel nog eens terecht op de publicaties van de brieven van Johannes de Witt aan Arend van Buchel en anderen gewezen[3]. In een brief van 23 februari 1604 schreef de Witt uit Amsterdam aan van Buchel (in het Latijn):

> 'Deze brief raadpleegt u, heer advocaat, of liever doe ik het door middel ervan. Niet over het Recht of Justitia, waarvan ge een heilig ingewijde zijt, maar over Pictoria, van alle godinnen veruit de lieftalligste, waarvan ge de heilige mysteriën niet minder eert en begrijpt dan van die meer gestrenge godin. Aanhoor de zaak. Ik heb besloten een prent uit te geven en te verspreiden die Venus Pictoria moet uitbeelden. Zij zal hierop zeer schitterend op een koninklijke troon zitten, met de linker arm geleund op een blok marmer, waarop deze spreuk; 'scherpte van vernuft, waardigheid en rijkdom, en rein genot schenk ik mijn vereerders'[4]. Dienstbaar moeten overal in het rond staande Gratiën zijn. Cupido, aanvliegend, moet penselen aanreiken. Niet die nietswaardige en wulpse Cyprische, maar de reine van de schilderkunst. De dag en het licht moet Fama,

3 J.J.B.M.M. Sterk, 'Johannes de Witt Stevenszoon' in *Jaarboek Oud Utrecht*, 1974, pp. 108-162. Deze studie geeft een uitstekend inzicht in de betrekkingen tussen geleerden, 'antiquarii', kunstminnaars en kunstenaars in het begin van de zeventiende eeuw en gaat in het bijzonder terug op de publicaties van A. Hulshof en P.S. Breuning, 'Brieven van Johannes de Witt aan Arend van Buchel en Anderen', in *Bijdragen en mededelingen van het Historisch Genootschap*, LX, Utrecht, 1939, pp. 87-208, en idem, 'Zes brieven van Johannes de Witt aan Arend van Buchel', ibidem, LXI, Utrecht, 1940, pp. 60-99, waar de hier volgende brief voor het eerst werd gepubliceerd. De Nederlandse vertaling, die hier volgt, is ontleend aan Sterk, *op. cit.*, pp. 110-113.

4 'Ingeni(i) acumen, dignitatem et opes, castasq(ue) delicias cultoribus meis offero'.



AFB. 2. Jan de Bisschop, Ontwerp voor titelblad voor S. van Leeuwen, *Corpus Iuris Civilis*, 1663 (Parijs, Stichting Custodia, collectie F. Lugt)

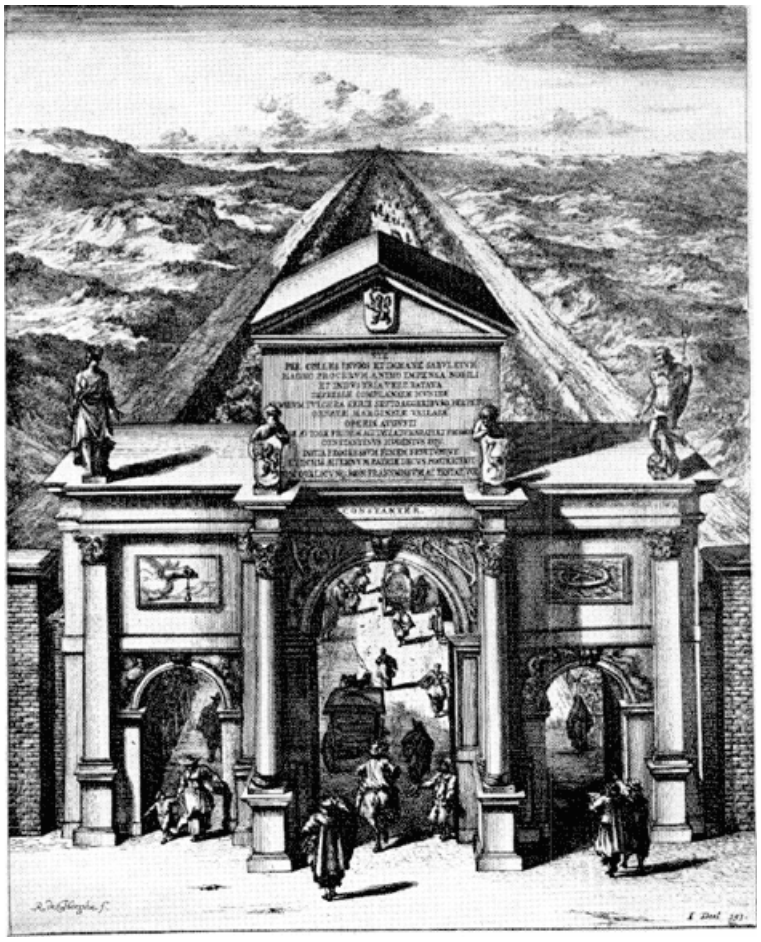
terwijl de draperieën van de troon opgelicht zijn, toelaten, terwijl ze terzijde staat. Bloemetjes moeten rondvliegende Amors strooien. Deze Venus van ons, door de beste schilder getekend, zullen we aan een niet geringer kunstenaar geven om ze op zeer ruim formaat te graveren, en we zullen haar opdragen (naar aanleiding van 's mans onlangs genoten gastvrijheid) aan de heer Hendrick Goltzius, met dit opschrift: 'Aan Venus Pictoria, schitterendste aller godinnen en haar grote ingewijde de heer Hendrick Goltzius, zeer beroemd schilder en graveur, geeft dit ten geschenke Johannes Stephanus de Witt, Utrechter van de ridderstand, van diezelfde godin een zeer toegewijd bewonderaar, uitvinder (inventor) van deze prent'[5]. Dit opschrift onderwerpen wij aan uw kritiek. Oordeel, of het wel genoeg overeenkomstig het Oude Schrift gemaakt is, en volgens Romeinse gewoonte. Wat ik u bidden mag: vorm het, vorm het opnieuw: voeg toe, neem weg, ook het geheel, voor iets nieuws indien ge vindt dat het nodig is..., etc. etc.

De prent is waarschijnlijk nooit tot stand gekomen, maar wij zien hier iets van de voorbereiding die op een soortgelijke manier ook moet hebben plaats gevonden voor een prent tien jaar later naar de Witt's inventie ter nagedachtenis van zijn oom Jacob Foeck[6]. Duidelijk blijkt uit brieven van 16 november 1614 en 19 en 21 mei 1615, met hoeveel inspanning dezelfde opdrachtgever als inventor èn dilettant-tekenaar zich moeite gaf om vorm aan zijn gedachten te verlenen, die, zoals de Witt later schreef, maar ten dele door de graveur werden gerealiseerd[7].

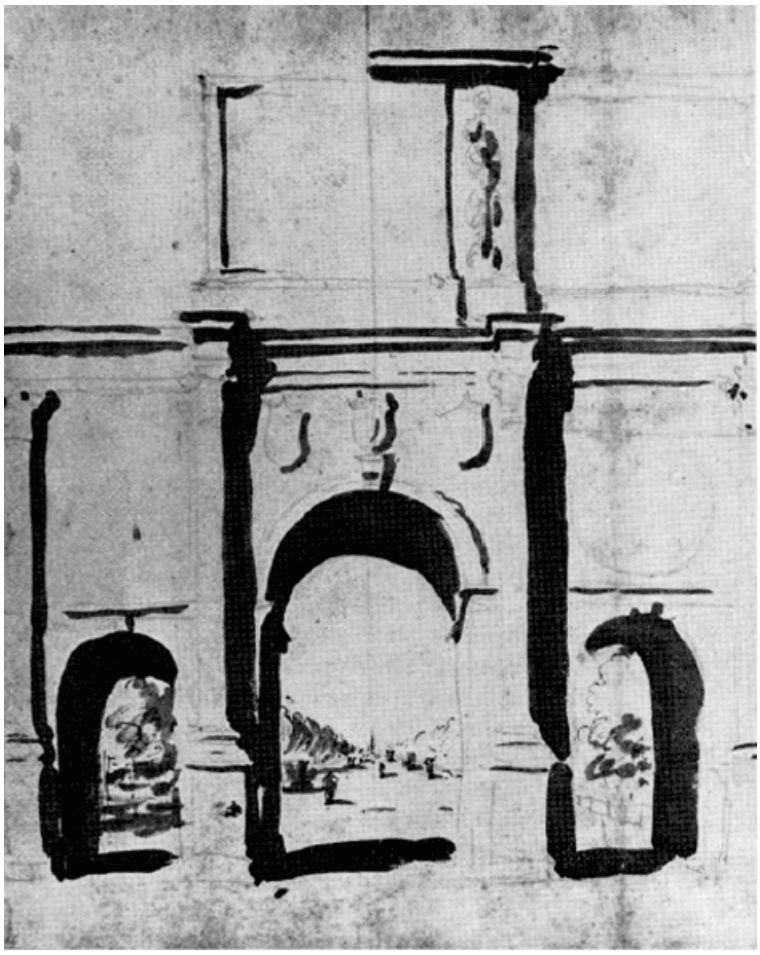
5 'Veneri pi(c)toriae dearum omnium ornatissima magnoque eius mi(i)stae D. Henrico Goltio pictori et sculptori celeberrimo d.d. Ioannes Stephanus de Wit Equestris Ultraiectinus eiusdem divae addictissimus admirator huius tabulae inventor'.

6 Van Someren, II, 1890, p. 263, No. 1834.

7 Sterk, *op. cit.*, pp. 141 ff. Op 21 mei 1615 schrijft hij aan van Buchel (in de vertaling van Sterk, p. 142) '... Dat het maar zo volmaakt mogelijk mocht zijn hebben wij gewild. Maar de hand van de graveur heeft de indeling van onze meer nauwkeurige tekening niet geëvenaard.... ik voor mij wil dat de welwillende beschouwer de arbeid voor lief neemt van een man die in de pictoria niet geoefend of onderricht is. Intussen zal wellicht iemand zich erover verwonderen dat er zoveel tot stand is gebracht door een onervaren man, niet ophouden zich te verwonderen zal hij echter, aan wie onze vasthoudende fantasie en levendige kracht van idee bekend en duidelijk zijn geworden, hoe ik, die na zoveel jaren, vanaf zoveel afstanden, door verbeelding alleen, zonder ander voorbeeld het beeld van mijn gestorven oom zo nauwkeurig heb kunnen weergeven, zoals onze tekening openbaart, die met de hand is getekend, (waarvan de graveur nauwelijks de schaduw heeft weergegeven);... Overigens, indien de inventie van het werk en de indeling ervan en de opschriftjes uw goedkeuring zullen wegdragen, worden wij niet bevreesd door het oordeel van anderen....'.



AFB. 3. Romeyn de Hooghe, Titelblad, naar ontwerp van Jan de Bisschop, van Const. Huygens, *De nieuwe Zee-straet* (eerste uitgave 1667), hier afgebeeld naar de herdruk in *Korenbloemen*, 1672



AFB. 4. Jan de Bisschop, Ontwerp (een van vijf) voor titelblad (zie afb. 3), 1667 (Voorburg, Huygens Museum Hofwyck)

Een derde voorbeeld dateert van meer dan een halve eeuw later. Wanneer Gerard Brandt in 1670 privilege aanvraagt voor zijn *Historie der Reformatie en andere kerkelijke Geschiedenissen in en omtrent de Nederlanden*, dan wordt deze uitgave, die in 1671 het licht ziet, voorzien van een titelblad, door Romeyn de Hooghe geëtst. Het gedicht van Brandt op de titelprent begint als volgt:

> Hier etst de tekengeest een' print,
> Daer 't oog terstondt den inhoudt vindt
> Van honderden beschreven blaêren.
> Dees' schildery kan 't wit verklaeren.
> De Godsdienst rust op 't anker van
> De Hoop, die 't kruis verduuren kan.
> Wegh met de mutsaerden - Het branden
> Houdt op. Men breekt de bange banden,
> De boey van 't lichaem en 't gemoedt.
> S'ontfangt de Vrijheit met de hoedt.
> Het hoogh Gerecht van 't alsiend' ooge
> Vertoont sich heerlijk uit den hooge,
> Met krans en felle blixemschicht,
> Met loon en straf. De Wreedtheit swicht,
> De Schijndeucht vliedt, met al haer' listen,
> En d'Inquisitie, bron der twisten.
> De Liefde raekt hier uit den druk,
> En vindt haer deel in 's landts geluk.
> De voorgrondt draeght, ter rechter sijde,
> de wijse Vrou, die, wel ten tijde,
> Het quaedt der kerke, ver verspreidt,
> Besnoeid' en sifte met bescheidt.
> Het lijdtsaem Lam, de Knods, en d'Yver,
> wiens voorhooft vlamt...'

En zo gaat het gedicht nog even veel regels verder, 'de grijse Tijdt', 'de vrou Historie', 'de naekte Waerheit', 'de Sedenspiegel', de 'deucht' die 'twee pennen voert' en met de ene zelfs de mis-

drijven van vrienden beschrijft, terwijl de andere van vijanden ook de deugden ‘dorst te melden’. ‘Soo leeft’, eindigt Gerard Brandt, ‘hoe 't andren ook verstaen, De vrije Waerheit in haer' blaên’.

Wanneer men in dit lange vers de begrippen en voorwerpen (waarvan de meeste met hoofdletters beginnen) er uit haalt, dan heeft men de voornaamste personificaties en hun attributen uit de prent bijeen. Het proces moet zijn geweest dat de auteur, in dit geval Gerard Brandt, de bouwstoffen aandraagt en ‘het verhaal’ van de voorstelling als inspirator heeft aangegeven (afb. 1). Voor een kunstenaar, die zijn Ripa kent en de vormentaal van zijn voorgangers in het hoofd heeft, is het dan een routine-arbeid om naar aanleiding van de door de auteur verstrekte begrippen een compositie ineen te zetten. De vijfentwintigjarige Romeyn de Hooghe maakt naar alle waarschijnlijkheid eerst een schets, die hij ter goedkeuring voorlegt, daarna werkt hij de tekening al dan niet in spiegelbeeld uit en maakt vervolgens de ets. In het geval van het Titelblad van Brandt's *Historie der Reformatie* noemt de Hooghe zich niettemin inventor. Waarschijnlijk pas nadat de voorstelling zo was getekend als Brandt het wenste, heeft deze hiernaar zijn gedicht gemaakt dat hij alleen met zijn initialen: ‘G.B.’, ondertekent. Die conclusie ligt voor de hand omdat Brandt ‘de wijse Vrou’ op de voorgrond rechts beschrijft en niet links zoals de ets haar toont, met haar snoeimes in de rechterhand.

Wat wij hiermee willen poneren is dat de voorstellingen op titelbladen met de gedichten die deze titelbladen toelichten, steeds tesamen dienen te worden gezien en ‘gelezen’, iets wat ook voor emblemen geldt die men niet zonder de teksten dient te bekijken. En voorts bedenke men dat men in vele gevallen achter de ‘inventie’ van de kunstenaar zich nog een geestelijke inventor of inspirator moet voorstellen.

Een corpus van onze titelbladen mèt hun gedichten zal voor de zeventiende eeuw wel een vrome wens blijven. En toch: zonder zo'n corpus zal men geen inzicht krijgen in de denkwereld van de auteurs die in de meeste gevallen de geestelijke vaderen, de eigenlijke inventors zullen blijken te zijn van deze gevisualiseerde ideeën vol personificaties en symbolen in ingewikkelde composities.

De ware ‘inventor’ is volgens mijn gedachtengang dus meer dan eens de auteur, de kunstminnaar of dilettant, eerder dan in eerste instantie de kunstenaar, tenzij deze laatst genoemde nu juist ook de vakman van deze beeldentaal is. Men kan dan aan Rubens denken en later aan iemand als Abraham van Diepenbeeck, maar toch blijft er aarzeling: was B. Moretus, was Gevartius niet de eigenlijke inspirator of in Holland Constantijn Huygens, Jacob van Campen, Jacob Cats...[8]? Het gaat niet om portretten en landschappen, maar vooral om de profane en bijbelse historiën en allegorieën. Laten wij nog een paar noord-nederlandse voorbeelden nemen uit de kring der Remonstranten en dan in de eerste plaats van de advocaat bij het Hof van Holland, de dilettant-kunstenaar Jan de Bisschop (1628-1671).

Het titelblad, door Cornelis van Dalen gegraveerd, van het *Corpus Iuris Civilis* dat door Simon van Leeuwen in 1663 werd gepubliceerd, is dankzij de verklaring achter op de Bisschop's studie voor dit titelblad (afb. 2) geheel te begrijpen. Het handschrift wijkt af van dat van Jan de Bisschop, maar de tekening is stellig van zijn hand en laat geen detail uit de tekst weg. In mijn bijdrage over Jan de Bisschop heb ik dat toegelicht (zie noot 2). In diezelfde studie beeldde ik ook het titelblad van Huygens' *De nieuwe Zee-straet* uit 1667 af. Noch de inventor, noch de tekenaar is genoemd, alleen de etser, namelijk Romeyn de Hooghe (afb. 3). In dit geval nu is de voorstelling ingegeven door Constantijn Huygens de Oude, die de heerbaan naar Scheveningen aan de Haagse kant door een variatie op de boog van Constantijn afgesloten wenste te zien. Boven de middenpoort is dan ook Huygens' devies CONSTANTER aangebracht. Dankzij een gedicht van Huygens weten wij zeker dat de Bisschop de ontwerper van de compositie was en dank zij vijf tekeningen met even zovele variaties en variaties op details van de

8 Bijzonder instructieve voorbeelden zijn de door H.F. Bouchery en Fr. van den Wijngaert, in *P.P. Rubens en het Plantijnsche Huis*, Antwerpen en Utrecht, 1941, afb. 31 en 32, afgebeelde ontwerpen van Balthasar I Moretus voor de titelprent van het *Breviarium Romanum* van 1614 (vgl. Bouchery en van den Wijngaert, *op. cit.*, afb. 33 en 34, en pp. 62 f.). Men kan voor Jacob van Campen en Constantijn Huygens wijzen op het schriftelijk contact met de schilders van de Oranjezaal, o.a. met Jacob Jordaens, die niet minder dan vijf schetsen maakte (drie bewaard) alvorens tot de uiteindelijke compositie werd besloten.

Bisschop zelf weten wij ook dat de uiteindelijk geëtste voorstelling niet zo maar in een vloek en een zucht gereed kwam (afb. 4).

Tot slot nog een enkele aanvulling op Jan de Bisschop's inventies die, zoals wij vaststelden, aan Hendrick Bary, Cornelis van Dalen en Romeyn de Hooghe voorbeelden verstrekte. Door een brief van Jan de Bisschop aan zijn zwager Gerard Brandt van 10 september 1666, weten wij dat de Bisschop de tekening vervaardigde voor het titelblad van Brandt's *Historie van Enkhuisen*[9]. De brief werd weliswaar al eerder afgedrukt, maar niet het titelblad, zo mag hier thans met de betreffende brieftekst ook Bary's prent, die niet bij Hollstein vermeld is, worden afgebeeld, want duidelijk volgt hieruit met hoeveel nauwgezetheid elk detail werd nagegaan en welk een groot belang men juist aan de prent als uiteindelijke voorstelling, die de lading dekt, hechtte (afb. 5).

Dit is het begin van deze brief:

> 'Dilectissime Frater,
> ick ben blijde opt alderhoogsten dat soo uE. als den drucker soo wel behaegt de tekeningh van den tijtel, die ick sal recommanderen en soo veel in mijn is helpen dat oock wel gesneden werde; met veranderingh oock van 'tgeen geschreven wert verandert te moeten sijn; als de scherpheijt vande ton, en 't getal vande blockjens. de rest te weten de rechter of lincker handt vant staen der wapens nevens een, als oock de kroonen, kan ick niet wel sien dat nodich sij, en sal dat daerom laten blijven: 't eerst niet om dat de wapens niet in rangh gestelt sijn, maer slechts vertoont soo het viel, 't laets niet om dat men soo wel sonder als met cieraden de wapenen is gewoon te stellen. de reekeningh is de meeningh dat uE. en niet den drucker toekomt: gelijk ick die oock aen uE. sal doen ter handen komen. sulks mij de drucker niet dan het gebruijk te dancken heeft...'.

De 'blockjens' zijn de vijf blokjes in het wapen van West-Friesland, staande naast dat van Holland. De stedemaagd houdt het wapen van Enkhuizen vast, de dukdalf of ton heeft duidelijk een zwaar

9 Van Gelder, *op. cit.*, pp. 245 f., Appendix III, 5, met noot 1. Deze en de andere brieven van Jan de Bisschop, die eigendom zijn van de Remonstrantsche Gemeente Rotterdam, zijn thans in bruikleen in de Gemeentebibliotheek te Rotterdam. De drukker van het boek was Egbert van den Hoof (In de Bonte Drukker). Op 5 november 1666 werd het octrooi aan de drukker verleend, op 8 december 1664 had Brandt reeds het privilege ontvangen.

AFB. 5. Hendrick Bary, Titelblad, naar ontwerp van Jan de Bisschop, van G. Brandt, *Historie van Enkhuisen*, 1666

accent gekregen. De publicatie van het titelblad moge het opsporen van de Bisschop's voortekening vergemakkelijken.

Enige jaren tevoren, 15 september 1664, schreef Jan de Bisschop eveneens aan zijn zwager Gerard Brandt[10]:

> '... Doch aengaende de figuren daer in te voegen is dit tot mijn leetwesen voorgevallen dat alhier overleden is aen de pest de plaetsnijder Philippe: dat daer in seecker een ramp en hinderpael...'.

De graveur Pierre Philippe I te Den Haag, die in 1664 stierf, was omstreeks 1635 geboren. Het loonde, dacht ik, de moeite na te gaan of de Bisschop ook aan deze jonge graveur tekeningen kan hebben gegeven om in prent te brengen. Het blijkt dat Philippe werkte naar tekeningen van A. van de Venne (1658) en vooral J. Toorenvliet (1660), naar schilderijen van J. de Baen (1664) en A. Ragueneau en... bij Wurzbach onder no. 5 vermeld: naar de tekening van Jan de Bisschop die de portretbuste van burgemeester A. van der Werf voorstelt naar een verloren sculptuur van Hendrick de Keyser[11]. De Bisschop's tekening zal wel tussen 1662 en 1664 zijn gemaakt.

Een tweede tekening die mij allang bekend was heeft gediend als titelblad voor de zoveelste uitgave van Joh. Rosinus, *Romanarum antiquitatum libri decem.* Er zijn mij uitgaven bekend van 1606, 1611, 1620, 1632, maar de uitgave van 1663 die te Leiden gedrukt is met de commentaren van Thomas Dempster, was mij - doordat het enige in Nederland aanwezige exemplaar (in Utrecht) per abuis als van 1643 gecatalogiseerd was - niet eerder onder ogen gekomen, totdat in september 1974 een exemplaar van dezelfde uitgave van 1663 werd geveild[12]. De uitgever is Frans Hacke of François Hackius die als uitgever tussen 1647 en 1668 te Leiden werkzaam was. In 1701 komt een herdruk van deze uitgave in Utrecht uit bij W. vande Water en tenslotte volgt er nog een tweede herdruk in 1743 bij Sal. Schouten te Amsterdam. Al deze drukken hebben het titelblad van P. Philippe met de Tiber op de voorgrond, de Lupa

10 Van Gelder, *op. cit.*, pp. 244 f., Appendix III, 4.

11 Van Gelder, *op. cit.*, afb. 40. De tekening, c. 200 × 130 mm, is in het bezit van de erven Chr.P. van Eeghen, Amsterdam.

12 Veiling van Gendt & Co., Amsterdam, 23/25 september 1974, no. 1992.

AFB. 6. Pierre Philippe, Titelblad, naar ontwerp van Jan de Bisschop (zie afb. 7), van Joh. Rosinus, *Romanarum antiquitatum corpus absolutissimum...* (1663), uitgave Amsterdam, 1743

AFB. 7. Jan de Bisschop, Ontwerp voor titelblad (c. 1663) voor Joh. Rosinus, *Romanarum antiquitatum corpus absolutissimum...* (London, Victoria and Albert Museum)

AFB. 8. Jan de Bisschop, Ontwerp voor titelblad: *De tijd vernieler van de antieke monumenten*, c. 1660-1665 (Groningen, Museum voor Stad en Lande)

met de tweeling, de zuil van Trajanus, Rome op de achtergrond en keizer Augustus op een hoog basement. Doordat de 1663 editie onbekend was, heeft men het titelblad in de herdruk van 1701 aan de goudsmid Pierre Philippe II toegeschreven, een verwarring die ook nog in Thieme-Becker is terug te vinden (afb. 6). Het prachtige ontwerp van Jan de Bisschop voor dit titelblad ligt in het Victoria and Albert Museum echter terecht onder diens naam[13]. De tekening, die geen nadere verklaring behoeft kan men derhalve op 1662/1663 dateren (afb. 7).

Ongeveer uit dezelfde tijd moet de Bisschop's ontwerp met de *Alvernielende Tijd* dateren (afb. 8). *Chronos* probeert een obelisk om te stoten terwijl Minerva en de *Schilderkunst* (?) dit trachten te beletten. Links het mausoleum van Augustus[14]. Een prent is mij tot op heden niet bekend geworden, en de gedachte komt dan vanzelf op dat het een misschien afgekeurd ontwerp is geweest voor Dempster's uitgave van Rosinus' werk.

Behalve de Bisschop's ontwerp voor Simon van Leeuwen's uitgave van het *Corpus Iuris Civilis* van 1663 (afb. 2), is mij nog een tweede titelblad van zijn hand voor een werk van een antiek auteur bekend (afb. 9)[15]. Noch de schrijver, noch de voorstelling met *Minerva*, de *Waarheid* en een toneelschrijver, noch de datum heb ik tot nu toe terug kunnen vinden. Wie is de eigenlijke inventor, de inspirator? De uitgever (vertaler?, commentator?) van dit werk, dat, te oordelen naar het formaat van de tekening, een octavo geweest zal zijn?

Het lijkt mij altijd goed om in een feestbundel met vragen te beginnen en te eindigen. De geleerde jubilaris, de uitmuntende kenner van het boek en de prent, weet misschien direct het ant-

13 London, Victoria and Albert Museum, Inv. D 1212-2-1889.

14 Pen en penseel, 445 × 294 mm; Groningen, Museum voor Stad en Lande, Inv. 1964-636; J. Bolten, *Nederlandse en Vlaamse tekeningen uit de zeventiende en achttiende eeuw*, Groningen, 1965, no. 22; K. Arndt, 'Chronos als Feind der Kunst...', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, pp. 329-342, p. 338, afb. 6. Zoals Arndt terecht vaststelt, is het mausoleum een reconstructie van het graf omgeven door de door Strabo (V 3:9) beschreven bomen. - De tekening was in de verzameling van Valerius Röver, ms. inventaris 1732-1738, portefeuille 14, no. 22, 'Een zinnebeeld van de alvernielende tijd', gekocht voor fl. 2.15 st., en later bij J. Goll van Frankenstein (N. 2634), maar niet in de veiling van 1 juli 1833.

15 Pen en penseel, 148 × 95 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. A 3341.

AFB. 9. Jan de Bisschop, Ontwerp voor titelblad voor een uitgave van een antiek auteur (Amsterdam, Rijksprentenkabinet)

woord. Zo ja, dan is de schrijver van deze bijdrage alleen maar verheugd, zo neen, dan voelt hij zich opgelucht dat zelfs Lebeer de oplossing niet kon geven.

L'‘inventor’ innommé

L'auteur démontre par un certain nombre d'exemples, aussi bien du début que de la fin du dix-septième siècle, que derrière les inventions qu'on trouve sur des estampes et surtout sur des frontispices se cachent au sein de la vie spirituelle de multiples contacts. Car qui était ou est l'inventor? L'artiste, l'auteur du livre ou un savant amateur d'art ou donateur? En s'aidant de quelques exemples concrets de dessins et de gravures d'après Jan de Bisschop, l'auteur s'efforce de fournir quelques solutions.

Un frontispice de Romeyn de Hooghe (1671) indique clairement comment se situent les rapports entre le donateur (G. Brandt) et l'artiste réalisateur.

Dr. Luc Indestege: een onvoltooide bijdrage

Aangezocht om een bijdrage te leveren voor het Liber Amicorum aan te bieden aan zijn jarenlange vriend Louis Lebeer, antwoordde Luc Indestege geestdriftig in een brief van 2 april 1974.

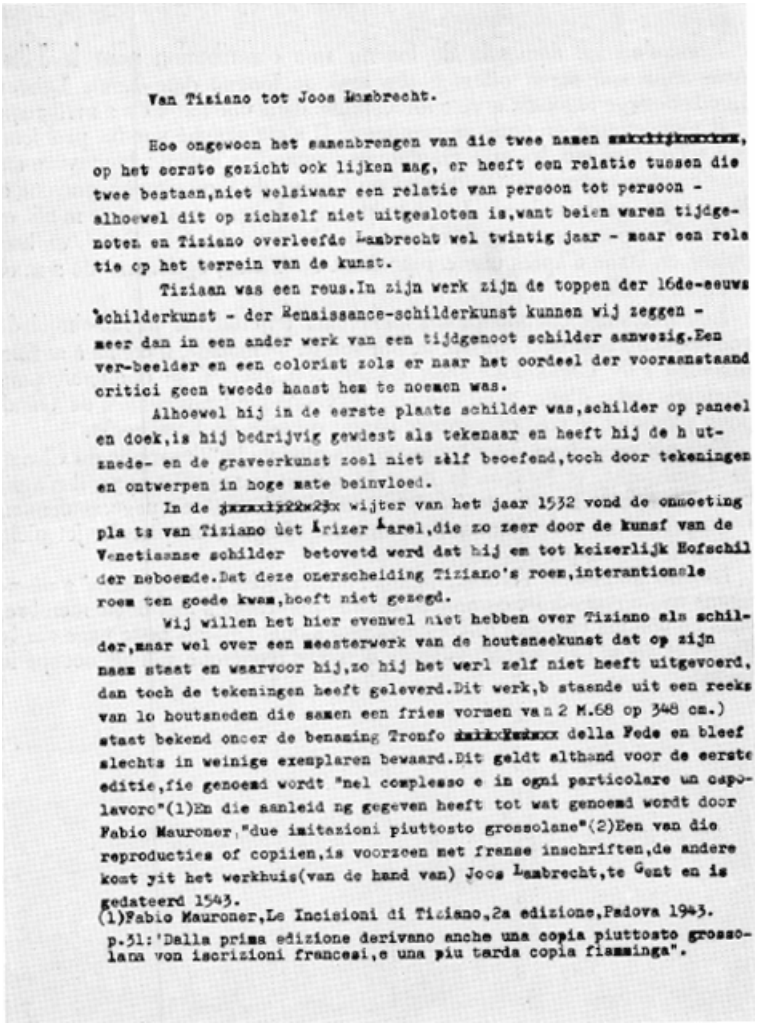
Hij heeft zijn belofte zoeken waar te maken. Hij heeft zich gebogen over een probleem dat Vlaamse en Italiaanse grafische kunst met elkaar verbindt: de houtsnede bekend als de 'Triomf van Christus' van de Gentse drukker, graveur, lettersnijder en humanist Joost Lambrecht, een lange fries van 2 m. 66 in 10 bladen, verschenen in 1543, en geïnspireerd op de 'Trionfo della Fede', een naar een compositie van Titiaan in Italië uitgegeven houtsnede, eveneens 2 m. 68 lang en in 10 bladen.

Luc Indestege begon zijn opzoekingen met het bestuderen van een negentiende-eeuwse facsimile-uitgave van de houtsnede van Lambrecht. Op zijn ziekbed vertrouwde hij zijn dochter, Mevrouw Elly Cockx-Indestege, toe dat, wanneer hij opnieuw gezond zou zijn, zijn eerste werk erin zou bestaan samen met haar naar de Universiteitsbibliotheek te Gent te gaan om het aldaar bewaarde enig bekende exemplaar van de houtsnede van Lambrecht te bekijken en te bestuderen.

Het heeft niet mogen zijn. Luc Indestege heeft Lambrechts 'Triomf van Christus' niet meer gezien, en toen de dood hem trof op 11 juli 1974 was hij enkel begonnen met het ordenen van zijn ideeën. Slechts één bladzijde - de beginbladzijde - van zijn bijdrage is tot stand gekomen: een eerste geut vol typefouten.

Het bestuur van de 'Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen' heeft desniettemin gemeend als een laatste hulde aan hun trouw medelid, in deze feestbundel opgedragen aan zijn vriend Louis Lebeer, die bladzijde over Titiaan en Joos Lambrecht - het allerlaatste dat de geleerde heeft beziggehouden - te reproduceren.

L. Voet
Redactiesecretaris



Van Tiziano tot Joos Lambrecht.

Hoe ongewoon het samenbrengen van die twee namen xxxxxxxxxxx, op het eerste gezicht ook lijken mag, er heeft een relatie tussen die twee bestaan,niet welsiwaar een relatie van persoon tot persoon - alhoewel dit op zichzelf niet uitgesloten is,want beien waren tijdgenoten en Tiziano overleefde Lambrecht wel twintig jaar - maar een relatie op het terrein van de kunst.

Tiziaan was een reus.In zijn werk zijn de toppen der 16de-eeuwse schilderkunst - der Renaissance-schilderkunst kunnen wij zeggen - meer dan in een ander werk van een tijdgenoot schilder aanwezig.Een ver-beelder en een colorist zols er naar het oordeel der voorasnstaand critici geen tweede hanst hem te noemen was.

Alhoewel hij in de eerste plaats schilder was,schilder op paneel en doek,is hij bedrijvig gewdest als tekenaar en heeft hij de h utznede- en de graveerkunst zoel niet zelf beoefend,toch door tekeningen en ontwerpen in hoge mate beinvloed.

In de xxxxxxxxxx wijter van het jaar 1532 vond de ommoeting pla ts van Tiziano uet Krizer Karel,die zo zeer door de kunsf van de Venetiasnse schilder betovetd werd dat hij em tot keizerlijk Hofschilder neboemde.Dat deze onerscheiding Tiziano's roem,interantionsle roem ten goede kwam,hoeft niet gezegd.

Wij willen het hier evenwel niet hebben over Tiziano als schilder,maar wel over een meesterwerk van de houtsneekunst dat op zijn naam staat en waarvoor hij,zo hij het werl zelf niet heeft uitgevoerd, dan toch de tekeningen heeft geleverd.Dit werk,b staande uit een reeks van lo houtsneden die samen een fries vormen van 2 M.68 op 348 cm.) staat bekend onder de benaming Tronfo xxxxxxxxx della Fede en bleef slechts in weinige exemplaren bewaard.Dit geldt althand voor de eerste editie,fie genoemd wordt "nel complesso e in ogni particolare un capolavoro"(1)En die aanleid ng gegeven heeft tot wat genoemd wordt door Fabio Mauroner,"due imitazioni piuttosto grossolane"(2)Een van die reproducties of copiien,is voorzeen met franse inschriften,de andere komt yit het werkhuis(van de hand van) Joos Lambrecht,te Gent en is gedateerd 1543.

(1)Fabio Mauroner,Le Incisioni di Tiziano,2a edizione,Padova 1943. p.31:'Dalla prima edizione derivano anche una copia piuttosto grossolana von iscrizioni francesi,e una piu tarda copia fiamminga".

Une contribution inachevée

Lorsqu'on lui demanda de fournir une contribution pour le Liber Amicorum qui serait offert à son ami de longue date Louis Lebeer, Lue Indestege répondit avec enthousiasme dans une lettre du 2 avril 1974.

Il s'est efforcé de tenir sa promesse. Il s'est penché sur un problème qui relie entre eux les arts graphiques flamand et italien: la gravure sur bois connue comme le 'Triomphe du Christ' de l'imprimeur, graveur et humaniste gantois Joost Lambrecht, une longue frise de 2 m 66 en 10 feuilles, parue en 1543 et inspirée par le 'Trionfo della Fede', un bois publié en Italie d'après une composition du Titien, également de 2 m 68 et en 10 feuilles.

Luc Indestege commença ses recherches en étudiant un fac-similé du 19e siècle du bois de Lambrecht. Sur son lit de malade, il confia à sa fille, Madame Elly Cockx-Indestege, qu'une fois guéri il se donnerait pour première tâche d'aller avec elle à la Bibliothèque universitaire de Gand, pour y étudier le seul exemplaire connu du bois de Lambrecht.

Cela n'a pu se faire. Luc Indestege n'a plus vu le 'Triomphe du Christ' de Lambrecht, et lorsque la mort le surprit le 11 juillet 1974, il n'avait commencé qu'à mettre de l'ordre dans ses idées. Une page seulement - la première - de sa contribution a été rédigée: un premier jet plein de fautes de frappe.

La direction de la 'Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen' a néanmoins voulu reproduire comme un dernier hommage à leur fidèle membre, dans ce volume jubilaire offert à son ami Louis Lebeer, cette page sur le Titien et Joost Lambrecht, la toute dernière recherche qui ait occupé le savant.

Kanttekeningen bij Delteil: 'De Braekeleer'

door Frans Leytens
(Antwerpen)

Er zijn heel wat boeken over Henri de Braekeleer verschenen. Doch in al deze werken wordt over het grafisch oeuvre van de kunstenaar slechts sporadisch gesproken. Geen enkele aparte studie is tot nog toe over het etswerk geschreven. We zijn dus aangewezen op de éne beredeneerde catalogus van Loys Delteil[1], die ons artistiek niet wijzer maakt. Er zijn echter wel enige bezwaren tegen dit werk. Ten eerste is voor verscheidene prenten de benaming erg met fantasie verbonden. Toen Delteil in 1925 zijn werk uitgaf hebben enkele betweters de Fransman bijgestaan om plaatsnamen op te geven. Vijftig jaar vroeger hadden T. Hippert & J. Linnig in het eerste deel van hun '*Le peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle*' (Bruxelles Fr. J. Olivier 1874) reeds een oppervlakkige en helaas onvolledige lijst van 27 etsen opgemaakt. Delteil had er beter aan gedaan zich bij de titels van H. & L. te houden. Die mensen waren tijdgenoten van De Braekeleer en die kenden de toen nog niet gesloopte wijken van de oude stad.

D 2 (wij zullen alzo het catalogusnummer van Delteil steeds aanduiden) heet te zijn een 'Impasse, Place de l'Ancien Canal' Welnu, op geen enkel stadsplan, voor de afbraak der Spaanse vesten, is er ergens in die buurt een plaatsje te vinden om die gang te situeren. H. & L. zouden de plaats zeker hebben genoemd, nu

1 Loys Delteil, *Le peintre graveur illustré*, t. 19 (Henri Leys, Henri De Braekeleer, James Ensor), Paris, Chez l'auteur, 1925.

spreken ze maar over ‘Les deux femmes assises au seuil de leur maison’.

D 3 en D 32 zouden gezichten zijn in het Ste Anna godshuis in de Otto Veniusstraat (D 32 staat bij H. & L. niet vermeld). Doch dit godshuis werd juist in 1874 afgebroken - het verschijningsjaar van H. & L. Indien deze localisering de juiste was, zouden de auteurs haar zeker hebben vermeld, al was het maar om de aktualiteit. Op de talrijke iconografische documenten die nog over dat godshuis bestaan is er nergens een plekje te ontdekken dat op een van beide etsen zou te herkennen zijn. Rik Schaefels heeft trouwens een schilderij gemaakt van het Ste Anna godshuis, dat gereproduceerd werd in Génard, *Anvers à travers les âges*, deel II, blz. 401.

D 14 is voor de Antwerpenaar een puzzle. ‘Église du béguinage St. Nicolas à Anvers’. Ten eerste heeft er nooit een ‘béguinage St. Nicolas’ bestaan. Onwillekeurig denkt men aan de St-Niklaaskapel in de Lange Nieuwstraat. Maar die is het niet. H. & L. (Nr. 7) spreken eenvoudig, en terecht, over Église du Béguinage. Doch een bezoek aan het begijnhof, als een test, maakt niet wijzer. Het is er onmogelijk de achterzijde van de kapel te zien. Een gelukkig toeval bracht ons naar Apostolatus Maris, Italiëlei 72. Vanuit het restaurant op de eerste verdieping, zie je dat de ets het trouwe spiegelbeeld is van de absis, zoals ze nu nog bestaat.

Het vorige nummer (D 13) kan echter wel gesitueerd worden. Deze ‘Impasse à Anvers’ is de thans verdwenen Schipstraat. Het prentenkabinet van de K.B. te Brussel bezit er de tekening van (SIII 68411), die op de rug Schipstraat getiteld is.

D 51 is bij H. & L. gewoon ‘Femme à la fenêtre’. Waarom heet het hier ‘Petite boutique’? Met het schilderij uit het museum te Brussel heeft de ets niets te maken.

Ook in de titels van latere werken schuilt er heel wat fantasie. ‘Le hameau de Deurne’ bv. (D 68) steunt op geen enkel iconografisch gegeven. Zulk een plekje kan je overal situeren! Waarom heet D 69 ‘Le moulin de Zurenborg’? Deze molen is trouwens een andere dan de molen op D 71, prent die nochtans ‘Le Village de Zurenborg’ genoemd wordt. Er waren in die tijd nog zoveel molens rond de stad. Er stond niet ver vandaar een stenen molen te Borgerhout. Het schilderij in het museum te Antwerpen, met die

‘Village de Zurenborg’, heet gewoon ‘De aardappeloogst’ zonder verdere precisering. Een ‘dorp’ Zurenborg heeft trouwens nooit bestaan.

Al wie Delteil doorbladert, merkt aanstonds dat de volgorde der prenten nogal willekeurig is. De werken zullen zeker niet in deze volgorde onstaan zijn. Stellig is het zeer moeilijk, haast onmogelijk, een juiste datum voor alle prenten vast te stellen. Slechts enkele prenten zijn in het koper gedateerd, de tekeningen hebben meestal slechts een monogram en hoeveel schilderijen zijn er niet zonder jaartal.

De grootste verandering in het grafisme van De Braekeleer komt na de dood van oom Leys. Zelfs bij Delteil is dit merkbaar. Na nr. 65 krijgen zijn etsen een ander cachet.

Een ander hulpmiddel tot datering is de referentie aan de schilderijen. Het staat vast dat De Braekeleer dikwijls een ets maakte als de reproductie van een of ander schilderwerk. Er zijn dan nog enkele gegevens van plaatselijke iconografie en geschiedenis, die een werk kunnen situeren.

De Stad Antwerpen heeft in 1972 een boek ‘*De Braekeleeriana*’ van Dr. Mark Tralbaut uitgegeven, dat een mijn is van realia en documenten over de Braekeleer. Zeer dankbaar hebben wij van die bron gebruik gemaakt.

Naar de getuigenis van Hippert & Linnig, die we best mogen aanvaarden, is D 1 de eerste ets die De Braekeleer maakte. In welk jaar ontstond ze? In het Antwerpse Prentenkabinet wordt er een voorbereidende schets van bewaard (inv. 990): een hoeve met strooien dak, met rechts een mager boompje. Op de ets is dat een stevige boom geworden die met grote lovertakken in een curve over het dak neerbuigt. Anderzijds staat vast dat De Braekeleer voor de triënnale van Antwerpen in 1858, hij was dus 18 jaar oud, vijf werken inzond, waartussen een ‘Maaier’. Van dit thans verloren schilderij heeft Dr. M. Tralbaut op een veiling te Antwerpen een minuscule krabbel van De Braekeleer ontdekt. De algemene opbouw en het huisje zijn identiek met de ets. De curve-beweging van het lover is dezelfde als op de ets. Alleen zijn de drie figuurtjes verdwenen, op de plaats van het kind zit een maaier zijn zeis te wetten. De volgorde moet dus zijn: schets, ets, schilderij. Daar het

AFB. 1. H. De Braekeleer, *Boerenerf.* Tekening, potlood (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet)

AFB. 2. H. De Braekeleer, *Boerenerf.* Ets, 1e Staat (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet)

AFB. 3. H. De Braekeleer, *De maaier.* Tekening, potlood en oostindische inkt (Particuliere verzameling)

schilderij in de herfst van 1858 getoond werd, moet de ets slechts enkele maanden vroeger gemaakt zijn, zegge in de eerste helft van 1858.

D 3 zou 'De pomp' moeten heten en werd in 1860 gemaakt. In dat jaar schilderde hij een gelijknamig werk, (verz. Pottier), waarnaar hij, volgens E. de Bom *(De Braekeleer en Antwerpen)* 'een mooie ets maakte'.

Zoals gezegd, berust in het Prentenkabinet van de K.B. een nauwkeurige tekening van D 13. In de verzameling Fester te Cannes bevindt zich een schilderij 'Schipstraat', gesitueerd 1869. Is deze gissing wel juist? Op de allereerste proeven vindt men onder de handtekening, zeer licht gedrukt, het jaartal 1859!

D 14. De begijnhofkerk heeft De Braekeleer vanaf een hoogte gezien. Dat moet vanaf de Spaanse wallen geweest zijn, dus vóór 1864, het jaar der sloping. (m.i. zelfs heel wat vroeger). Het was pas in 1868 dat namen gegeven werden aan de 'geplande' straten op de krijgsgronden. Het moet minstens 1870 geworden zijn eer op deze plaats een huis stond van waaruit hij deze prent kon maken. Doch dan tekende De Braekeleer niet meer zo laborieus.

D 16 moet in verband gebracht worden met het schilderij in het museum te Verviers. Doch, ongelukkig, draagt het schilderij geen datum.

Een wonderlijk geval is D 18. Op het eerste gezicht denkt men aan het schilderij, zonder vrouwenfiguurtje, dat hij in 1877 tot driemaal toe hernam. De plaats van de ezel, van de schilder en de algemene schikking van het atelier zijn identiek met dit etsje. En toch zou dit een tamelijk jong werk zijn daar het bij H. & L. slechts nr. 11 heeft, voor 'La ménagère' (D 25) dat de Braekeleer zelf 1860 op het koper dateerde. Stilistisch klopt dat echter niet. In welke mate is de volgorde bij H. & L. chronologisch? Zou het niet beter rond 1869-70 geplaatst worden, als één der laatste etsen van zijn eerste werkwijze? Sommige delen, als bv. het vrouwtje, zijn tot zuivere lijnen herleid, er is een streven naar lichtwerking merkbaar - en dan wordt de afstand tussen ets en schildering verkleind.

Een nota bij D 28: in het Stedelijk Prentenkabinet is geen spoor te bekennen van de eerste staat en de zg. tweede staat is zulk een hard, stuntelig geval dat het haast geen werk van De Braekeleer kan

zijn. Of de bijwerking moet gebeurd zijn in een moment van grote depressie. Van dat vrouwenhoofd zegt Delteil ook ‘l'oreille est à peine visible’. In werkelijkheid is het halve oor, dat niet bedekt is door een haarlok, zeer klaar zichtbaar. Op hetzelfde koper komen nog twee schetsen voor, die zeer slecht geëtst zijn. Een ervan is, pover, ‘De man met de grote hoed’, die we terugvinden in D 29 en D 30, in de houtsnede D 79 en zelfs als St. Jozef in de ‘Aanbidding der wijzen’ D 7. Welk belang mag De Braekeleer in deze figuur gesteld hebben?

D. 39 ‘Le pont de bois’ moet een detailopname zijn van een deeltje der vestingwerken, die sinds de Franse tijd voorbij de Spaanse wallen werden opgetrokken. Dus moet dit etsje vóór oktober 1864 gemaakt zijn, want vanaf die datum werd met man en macht, aan zes zijden tegelijk, aan de afbraak van de vestingen en de wallen begonnen. Hetzelfde geldt natuurlijk voor D 42. Heeft hij misschien in '64 een souvenir willen maken van die plaatsen waar hij dagelijks voorbij kwam in het naar huis gaan op de Mechelse Steenweg?

Het vorige nummer D 41 is daarentegen minstens tien jaar later ontstaan. Het was op 17 augustus 1874 dat Leopold II de eerste houweelslag gaf tot de sloping van het Zuidkasteel. Daar op de ets de werken nogal gevorderd schijnen, moet de prent wel einde 74 of zelfs in 1875 gemaakt zijn.

D 40. Van de Herentalse vaart bestaat een schilderij uit '65. Doch op het schilderij komen 2 figuren voor, op de ets staat er slechts een, op het achterplan. Het vertrekpunt kan dan de aquarel uit het Stedelijk Prentenkabinet te Antwerpen (inv. nr. 507) geweest zijn of een potloodtekening uit de oude verzameling Franck. Waarom M. Tralbaut de aquarel zoveel vroeger dateert (1858) en de tekening 1865, is mij een raadsel. De ets is dus ontstaan begin 1865, te meer daar ze gegrift werd op de achterzijde van D 42, de Spaanse wallen (1864).

En dan komt dat verrassend ding D 47, ‘De lijnvissers’. Een zeldzame keer dat hij een vroeg werk op de plaat heeft gesigneerd en gedateerd. Zou hij er dan zo fier op geweest zijn, dat hij in 1861 een ets maakte, zo trillend van licht en lucht en atmosfeer? - Dertien jaar voor er van Impressionisme sprake was!

Datzelfde jaar 1861 maakte hij ook ‘De Ketelmaker’ D 48, dat in de 5e staat gesigneerd en gedateerd werd.

De allerzeldzaamste D 49 is haast een zoekprentje. Het is rechtsonder dat tussen de grassprietjes de naam en de datum 1861 kan ontdekt worden!

Het Stedelijk Prentenkabinet bezit drie exemplaren van D 50. Slechts op een van de drie kan men in de linker bovenhoek de handtekening en de datering 1861 lezen.

E. De Bom weet te vertellen in zijn werk *De Braekeleer en Antwerpen* dat De Braekeleer, toen hij zijn atelier had in het huis ‘De Bonte Os’ in de Gildekamerstraat (van 1875 tot '78), daar prachtige dakenstudies maakte. Daar zullen dan D 53 en D 65 ontstaan zijn. Te meer daar het grafisme van deze etsen totaal verschilt van zijn vroegere dakenstudies, als bv. D 15 en D 23, waarin een zoeken naar volume en kleur te vinden is. Zijn grafische stijl is na de dood van Leys zuiver lineair geworden. Het is onmogelijk D 53 en D 65 te localiseren. De vroede vaderen der stad hebben helaas de oude stad zeer grondig afgebroken. Men kan slechts ongestaafde gissingen maken. Zou D 32 ook niet in deze periode mogen geplaatst worden? Dit werkje onstond na '74, het komt immers niet voor op de lijst van H. & L. en het is zo synthetisch lineair dat het in het begin van deze periode moet ontstaan zijn. Of een paar jaar vroeger?

De mooie ets D 55 ‘De koolsnijdster’ maakte hij naar een schilderij dat thans in het Victoria and Albert Museum te Londen bewaard wordt. Zij kwam in het museum in 1901 uit een legaat Ionides. Het werk is niet gedateerd en het is onmogelijk te weten wanneer Ionides het kocht. Het ademt echter dezelfde geest als de prachtige ‘Bloemistentuin’ uit het museum van Antwerpen. Daarom heeft Dr. Tralbaut het in hetzelfde jaar 1863 gesitueerd. Een aanwijzing voor de ets.

D 66 betekent een keerpunt in de grafiek van De Braekeleer. Het is de getekende overzetting van het schilderij ‘De kathedraal te Antwerpen’, die het Antwerps museum siert. De schildering is van '72. Maar opmerkelijk is het verschil tussen het schilderij en de ets. Hier verschijnt de eigen tekenstijl van de Braekeleer. Om de tinteling van het licht op de plaat te transponeren gebruikt

hij niet langer rechte lijnen. Alles is kronkelig, sommige kromme lijntjes zijn als krioelende wormpjes. Alles trilt in het impressionistisch licht. Dat is zijn vondst na de dood van Leys. Zonder dat ooit toe te geven, moet Ensor zeer attent deze etsen van De Braekeleer bekeken hebben, toen hij zijn eerste etsen griffelde. En ook van Gogh leerde deze werkwijze kennen.

Gelet op de tekening met de vele krullende lijntjes zouden D 68 en D 69 allicht te situeren zijn tussen 1872 en 1875. Vanaf '75 zijn de landschappen immers in het koper gedateerd.

Naar het motief van het licht-overtogen etsje D 72 ‘Staande lezeres’, heeft De Braekeleer verscheidene schilderijen gemaakt. De ets schijnt me het meest verwant met de versie uit de verzameling van Dr. Martens te Astene die 1875 gedateerd is.

Het wonderbare werk dat ‘De opschik’ heet (Delt. 73) is in het koper '76 gedateerd. Wat zou men hoog van de toren hebben geblazen, als een Frans impressionist dit gemaakt had. Geen enkele heeft aldus het alverterend licht in een prent weergegeven.

De laatste ets die Delteil reproduceert is ‘De trap in het Waterhuis’. Zo gaat iedereen vermoeden dat dit werk van 1876 of 1877 zijn laatste ets is. (Het schilderij is van '76). Doch de laatste ets is van 1886, twee jaar voor de dood van de meester. Deze ets (D 67), misschien de mooiste die hij maakte, is het trouwe spiegelbeeld van de ‘Lezende vrouw’ uit het Antwerps museum, (vroegere verzameling Stern te Brussel) dat in 1886 gesitueerd wordt. De houding van de dame en haar typische kleding zijn dezelfde op schilderij en prent. De golvende schoorsteenloper, de kandelaar en de Chinese vaas vinden wij gedetailleerd terug op het schilderij ‘Het nagerecht’ van 1885. Het lijdt dus geen twijfel dat de ets in 1886 ontstaan is.

Het is vanzelfsprekend dat de data die aan de schilderijen refereren, slechts een relatieve zekerheid hebben. Er kan immers een tijdsverschil zijn tussen het schilderij en de ets. Maar dat zal niet erg groot geweest zijn.

Samenvattend kunnen wij dus een kleine chronologische lijst opstellen.

(Werden niet opgenomen, de prenten uit de lijst van Hippert en

AFB. 4. H. De Braekeleer, *Lezende vrouw.* Ets (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet)

AFB. 5. H. De Braekeleer, *Lezende vrouw.* Schilderij (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)

Linnig die dus vóór '74 zijn ontstaan en niet konden gesitueerd worden. Ze worden immers alle genoteerd bij Delteil).

	1858	D 1
	1859	D 13
	1860	D 3, D 25
	1861	D 47, D 48, D 49, D 50
	1863	D 55
voor	1864	D 14
	1864 (of vroeger?)	D 39, D 42
	1865	D 40
	1872	D 66
tussen	1872-1875	D 68, D 69, D 32?
	1875	D 41, D 70, D 71, D 72
tussen	1876-1877	D 53, D 65
	1876	D 73, D 74, D 75
	1876 of '77	D 76
	1886	D 67

Dit volstaat wel om verandering te brengen in de volgorde van Delteil. Doch wat met de andere prenten? Al bij al, in het zoeken naar een chronologische ordening, is het resultaat maar schamel. Amper een derde van het aantal etsen kon gesitueerd worden. Misschien vindt iemand anders wel, hier of daar, een nieuw aanknopingspunt.

Quelques notes se rapportant à delteil: ‘De Braekeleer’

Bien que la bibliographie sur Henri De Braekeleer soit assez étendue, aucune étude approfondie n'a paru sur l'oeuvre gravé de ce peintre. Nous devons nous en tenir au seul catalogue raisonné de Loys Delteil, paru en 1925.

Or pour les titres donnés à certaines estampes, l'auteur a été fort mal renseigné. Il aurait mieux fait de s'en tenir au catalogue, hélas incomplet, que Hippert et Linnig ont édité en 1874, du vivant de l'artiste.

Il est impossible que Delt. 2 se situe à la place de l'Ancien canal.

Delt. 3 et 32 n'ont pas été dessinés à l'hospice St. Anne, démoli en 1874.

Delt. 14 n'a rien à voir avec la chapelle St. Nicolas - c'est l'église du béguinage, telle qu'elle existe toujours.

Par contre Delt. 13 ‘Impasse à Anvers’ est l'ancienne Schipstraat.

Pourquoi Delt. 51, qui s'appelait ‘Femme à la fenêtre’ chez H & L est-il devenu ‘Petite boutique?’ Il n'y a aucune ressemblance avec le tableau du Musée de Bruxelles.

Le titre de Delt. 68 ‘Hameau de Deurne’ est de la pure fantaisie. Delt. 69 ‘Le moulin de Zurenborg’ est un autre moulin que celui de Delt. 71 ‘Le village de Zurenborg!’ (Et Zurenborg était tout au plus un hameau). Le tableau avec le même sujet a pour titre ‘Récolte de pommes de terre’ sans autre précision.

L'ordre disparate des estampes, établi par L. Delteil, ne peut être chronologique.

Cette chronologie est bien difficile à établir. Bien peu d'estampes sont signées et datées dans le cuivre. Tout comme plusieurs des tableaux ne sont pas datés et presque tous les dessins ne sont que monogrammés. Mais certaines données de topographie et d'histoire locale peuvent être des points de repère, de même que la référence aux tableaux dont plusieurs eaux-fortes ne sont que la reproduction. Enfin il y a l'évolution de son graphisme qui s'affirme de plus en plus et évolue fortement aux environs de 1869.

Il est impossible dans un résumé de faire l'examen de chaque pièce que nous avons tâché de dater approximativement.

Le tableau chronologique que nous publions suffit pour bouleverser l'ordre de Delteil.

‘Venationum novem archetypa’, negen allegorische jachttaferelen door Otto van Veen

door Lotti van Looveren
(Brussel)

Het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek Albert I te Brussel verwierf in 1970 een door Jacob van der Sanden (Turnhout 1726-Antwerpen 1799) samengesteld album, waarin negen tekeningen van de hand van Otto van Veen of Vaenius zijn geplakt, die een mooi en in iconologisch opzicht zeer interessant geheel vormen, dat een nadere verklaring en beschrijving alleszins verdient[1].

Otto Cornelisz. van Veen, die in 1556 te Leiden werd geboren, was daar de leerling van Isaac Claesz. Swanenburgh en werkte vervolgens in Luik bij Dominicus Lampsonius en Jean Ramey. Van 1575-80 vertoefde hij in Italië en in 1585 werd hij hofschilder van Alexander Farnese. Na diens dood vestigde hij zich in Antwerpen, waar Rubens bij hem in de leer kwam. Hij trad in dienst van aartshertog Albert en overleed te Brussel in 1629. Talrijke ontwerpen van zijn hand voor gravures zijn bewaard gebleven en de hier besproken reeks tekeningen was naar alle waarschijnlijkheid ook bedoeld om in prent gebracht te worden, de linkshandigheid van sommige personages en de in spiegelbeeld geschreven letters op

1 J. Vercoullie, ‘Jacques van der Sanden’ in *Biographie Nationale*, XXI, Brussel, 1911-1913, kol. 310-311. M. Sabbe, ‘Joseph II à Anvers en 1781. Un manuscrit de Jacques van der Sanden’ in *De Gulden Passer*, N.S. IV, 1926, p. 83-88. *Rubens en zijn tijd. Tekeningen uit Belgische verzamelingen*, tentoonstelling Rubenshuis, Antwerpen, 1971, p. 103-104, afb. 24. L. van Looveren, *Vijf jaar aanwinsten 1969-1973*, tentoonstelling Kon. Bibliotheek Albert I, Brussel, 1975, p. 412-414.

de achtste tekening, wijzen hierop. De tekeningen (penseel in bruin, dekverf in wit, bruin en grijs; gemiddeld 190 mm × 290 mm) stellen negen allegorische jachttaferelen voor, waarop achtereenvolgens Diana, Venus, Juno, Minerva, Mars, Plutus, Penia (de Armoede), Chronos (de Tijd) en Jupiter trachten de mensen in hun macht te krijgen. De inhoud wordt verklaard door Nederlandse versregels onder de tekeningen, waarvan het geschrift (pen in zwart-bruine inkt) omstreeks 1600 gedateerd kan worden.

De tekeningen die aan vier zijden, maar vooral aan de bovenkant afgesneden zijn, waren vroeger geplakt in een album dat uit minstens vijf in tweeën gevouwen bladen bestond (watermerk: verg. W.A. Churchill, p. CCXLV, nr. 312). De tekeningen waren op de voorzijde (recto) geplakt en op de achterzijde (verso) werd voor iedere voorstelling een verklarende Latijnse tekst geschreven en men neemt aan, dat het Latijnse commentaar door Otto Vaenius eigenhandig geschreven zou zijn. Het buitenste blad met de titel en het eerste Latijnse vers is verloren gegaan en het overgebleven katern van vier in tweeën gevouwen bladen is eveneens beschadigd. De tekeningen die aan de vier hoeken vastgeplakt waren, werden vervolgens door een latere eigenaar, waarschijnlijk Jacobus van der Sanden losgemaakt (de sporen van de roodachtige kleefstof zijn op de oude bladzijden nog duidelijk te zien), en op nieuw, veel dikker papier geplakt. Vijf in tweeën gevouwen bladen van dit papier werden rond en tussen de oude bladen geschoven en vormen thans samen het middelste deel van het album, dat Jacobus van der Sanden in 1781 samenstelde.

Jacobus van der Sanden, die sedert 1757 secretaris van de Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen was, voegde nog andere in tweeën gevouwen bladen (watermerken: lelie; IV (J. Villedary); J. Kool) aan het album toe en plooide ze om het oudere gedeelte. Hij schreef o.a. een nieuwe titelbladzijde met de titel ‘Venationum novem Archetypa’ en een inleiding voor ‘de lezer en de beschouwer’ (fol. 9^{ro}-11^{ro}), vulde vervolgens het ontbrekende eerste Latijnse vers aan (fol. 11^{vo}) en vertaalde de onder de tekeningen geschreven Nederlandse teksten in het Frans (fol. 30^{vo}-32^{ro}). Op 19 juni 1781 bood hij het geheel aan Jozef II aan. De keizer

wilde echter bij zijn bezoek aan Antwerpen geen geschenken aanvaarden en gaf het album aan de eigenaar terug met de woorden ‘C'est beau, gardes-le-vous’. Ook deze gebeurtenis werd in het album vermeld, dat nu 42 folio's telde: mededeling dat de keizer het album had gezien en mooi gevonden (fol. 6ro); opdracht aan Jozef II (fol. 7ro-8vo); verslag van de aankomst van Jozef II te Antwerpen en van de audiëntie; een aantal door Van der Sanden ter ere van de keizer geschreven ‘épigraphes en dialogue’ (fol. 32vo e.v.); een verslag van het bezoek van Maria-Christina en Albert Casimir aan de Academie voor Schone Kunsten op 24 augustus 1781 (fol. 37ro en ^{vo}) en een brief van begin 1782 aan graaf de Neny, voorzitter van de raad van de keizer te Brussel (fol. 37vo-38vo). Fol. 1-5 en 39-42 zijn blanco.

Ongetwijfeld vormen de tekeningen van Otto van Veen en de oude teksten het waardevolste gedeelte van het album, maar ook het verslag van Van der Sanden is interessant. M. Sabbe die het album - overigens vrij onvolledig - beschrijft, zegt hierover: ‘Le récit de l'audience de l'empereur dénote chez son auteur J. van der Sanden un esprit d'observation très éveillé. On y reconnaît la plume du journaliste qui de son temps dirigeait la Gazette van Antwerpen. Malgré la rhétorique obséquieuse de son style, on distingue dans son compte rendu un accent de sincérité naïve. Ces pages ont une valeur réelle au point de vue de la petite histoire.’ Het album werd vervolgens het eigendom van Jacob Karsman (Antwerpen 1818-Berchem 1886) en bevond zich in 1926 nog in het bezit van de erven Karsman, toen M. Sabbe het beschreef.

De tekeningen stellen telkens als hoofdfiguur een god of een godin uit de klassieke oudheid voor, maar de betekenis en het uiterlijk van deze goden en godinnen wijzigden zich in de volgende eeuwen herhaaldelijk. Otto van Veen volgt de in zijn tijd gangbare traditie, die soms nauw bij de klassieken aansluit, maar ook andere elementen omvat[2].

2 E. Panofsky en F. Saxl, ‘Classical Mythology in Mediaeval Art’ in *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228-280. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953. E.H. Wilkins, ‘Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer’ in *Speculum, A Journal of Mediaeval Studies*, XXXII, 1957, p. 511-522. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Kopenhagen-Uppsala, 1960, p. 42-113. W. Kemp, ‘Heidnische Götter’ in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, 1970, kol. 170-179.

AFB. 1. Diana

AFB. 2. Venus

In het midden van de eerste tekening, op een open plek in het bos, is Diana voorgesteld. Zij loopt naar links en is gekleed in een naar achter fladderend kleed, dat haar schouders bloot laat. In het opgestoken haar is een kleine halvemaansikkel zichtbaar. Op haar rug hangt een pijlkoker en in haar rechterhand houdt zij de boog. Met haar andere hand wijst zij op de jachtscènes links op de achtergrond, waar honden een hert achtervolgen, terwijl een tweede dier reeds op de grond geworpen is en door de honden verscheurd wordt. Links op de voorgrond zijn netten gespannen. De nimfen die Diana begeleiden, houden honden aan de lijn en dragen spiesen, netten en een jachthoorn. Onder de tekening staat geschreven: 'Diana heeft al haer luste / met groot onruste / het wilt te iaghen // Soe met honden als schieten / Tkan haer nijet verdrieten / oft met listijghe laghen'.

Diana of Artemis[3] was reeds in de klassieke oudheid de heerseres over het woud en de met pijl en boog gewapende godin van de jacht. Zowel Diana als de nimfen van haar gevolg waren jonkvrouwen en Diana zelf werd vereenzelvigd met de maangodin, die een diadeem met de halvemaan in het haar droeg. In de middeleeuwen werd zij als Luna een van de planetengoden, maar tegelijkertijd gold ze als een exemplum van de kuisheid, o.a. bij Dante (Purgatorio XXV, 131). De renaissance nam beide motieven over, maar begon ook weer de klassieke godin van de jacht in de op de oudheid geïnspireerde kleding af te beelden. Op de weer latere, hier besproken tekening, is Diana zowel de godin van de jacht, als het toonbeeld van de deugd der kuisheid, die op de volgende tekening overwonnen wordt door Venus, de godin van de liefde.

Op de tweede tekening zit Venus onder een grote boom op een tweewielige wagen, die de vorm heeft van een zetel. Rechts naast

3 Pauly-Wissowa II, 1, kol. 1336-1440 (Artemis); V, 1, kol. 325-338 (Diana). Roscher I, kol. 558-608 (Artemis), 1002-1011 (Diana). L. Ettlinger, 'Diana' in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, kol. 1429-1437. G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Genève, 1958, kol. 74, 149, 253-254.

haar knielen twee jagers met hun honden. Venus is naakt, afgezien van een in plooien om haar heen gedrapeerde mantel. Op de rugleuning van haar zetel zitten twee duiven. Deze vogels horen van oudsher bij de godin van de liefde en worden nog bij Ripa vermeld onder de attributen van Venus en als het zinnebeeld van 'Carezze amatorie'[4]. Een inventie van Otto van Veen, waarnaar een prent door Petrus Perret bestaat, beeldt 'de onberaden jeugd' uit als een door Venus, Cupido, Silenus, Ceres, Bacchus en Egestas of de Armoede, omringde jongeman, die op een kussen leunend op de grond ligt, en die Saturnus en vooral Minerva trachten te redden[5]. De overeenkomst met de gevaarlijke liefdesgodin op de prent, doet veronderstellen dat Venus ook op de tekening de verkeerde of althans gevaarlijke liefde betekent[6]. Links op de voorgrond zijn twee op de rug geziene jagers ten halven lijve afgebeeld. De ene jager draagt zijn jachtspies over zijn schouder, maar de andere is door een pijl in de borst getroffen en staat op het punt zich door Cupido te laten meetronen naar de godin van de liefde. Rechts op de achtergrond zitten liefdesparen onder de

4 C. Ripa, *Iconologia*, Venetië, 1645, p. 76 (Carro di Venere) en p. 86 (Carezze amatorie), (ed. princeps Rome 1593). G. de Tervarent, a.w., kol. 80, 104-105.

5 B. Knipping, *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, I, Hilversum 1939, p. 101-102, afb. 64. J. Müller-Hofstede, 'Zum Werke des Otto van Veen 1590-1600' in *Bulletin Kon. Musea voor Schone Kunsten*, VI, 1957, p. 157-160, 171 (noot 44-49), afb. 18. Id., *Otto van Veen*, *Der Lehrer des Rubens*, dissertatie Freiburg i.B., 1959; E. Panofsky, 'Hommage to Fracostoro in a Germano-Flemish composition of about 1590?' in *Nederl. Kunsthist. Jaarboek*, XII, 1961, p. 1-33. J. Müller-Hofstede, 'Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens' in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIII, 1962, p. 179-215. I.Q. van Regteren Altena 'Het vroegste werk van Rubens' in *Mededelingen van de Kon. Academie voor Wetenschappen*, *Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten, XXXIV, 2, 1972, p. 4, afb. 1 (schilderij te Stockholm: Minerva beschermt de achterover vallende jongeman met haar hand); afb. 2 (gravure door P. Perret, vóór 1595: Minerva beschermt de jongeman met haar schild. De Armoede die de jongeman bedreigt, heeft reeds alle attributen die in de Emblemata Horatiana voorkomen, een kapotte beurs, een koolstronk, een afgekloven bot, een bos stro enz.).

6 In de *Amorum Emblemata*, *figuris aeneis incisa Studio Othonis Vaeni Batavo-Lugdunensis*, Antwerpen 1608, wordt Venus met dezelfde wagen afgebeeld (titelprent en 'Amoris iusiurandum poenam non habet', p. 140-141; 'Post nubila Phoebus', p. 142-143. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*; *A Bibliography of Emblem Books*, Rome, 1964, p. 524-525). De betekenis is hier echter niet zo ongunstig als in de compositie van 'de onberaden jeugd', waar overigens ook de kleding van Venus anders is.

bomen, terwijl links Diana tracht een tegenstrevende jager te dwingen zijn honden, die een hert opjagen, te volgen. Twee met klimop omrankte boomstammen - misschien ook bedoeld als een symbool van liefde - sluiten de compositie af. De tekst eronder luidt: ‘Venus tracht meer / naer menschen teer / dan naer wilt, beer oft hert // Dat selfs iagher met honden / van Diana vuijtgesonden / dickwils haer geuanghen wert’.

De volgende tekening stelt Juno, de gemalin van Jupiter en de koningin der goden voor. Juno draagt een kroon op haar hoofd en houdt in haar linkerhand een scepter, als bewijs van haar macht. Het onderschrift is: ‘Juno met hoochheijt en staet / haer seluen laet / van menijghen iaghen // Dij er veel om steruen / sonder rust erweruen / in eenijghen daghen’. Naast Juno staat de aan haar gewijde vogel, de pauw, met zijn lange staart vol ogen, die tot op de grond hangt. Volgens Ovidius (Metamorfosen I, 567 e.v.) moest Argus met zijn honderd ogen Io, de geliefde van Jupiter, die uit wraak door Juno in een koe was veranderd, bewaken, maar bij het luisteren naar het zoete fluitspel van Mercurius, vielen zijn vele

AFB. 3. Juno

ogen het ene na het andere dicht en hij werd in zijn slaap door Mercurius gedood. Juno nam toen de honderd ogen van Argus en tooide er de staart van haar lievelingsvogel mee, waar zij schitteren als even zovele edelstenen. Juno is op de rug gezien en loopt naar links, maar zij keert zich onder het lopen enigszins om en werpt kronen en scepters naar de achter haar aan lopende mannen en vrouwen, waaronder verscheidene paren zijn. De begeerte naar macht en hoge ambten is sterker dan de liefde. Op de grond, tussen de dringende mensen, liggen de dode lichamen van hen, voor wie deze jacht reeds noodlottig is geworden en een jachthond jaagt achter Juno's pauw.

Juno werd beschouwd als de godin die macht, rijkdom en de heerschappij over vele rijken kon verlenen[7], een traditie die terug-

7 Juno wordt in de teksten of de godin van de rijkdom of van de heerschappij over koninkrijken enz. genoemd, vaak ook van beide. Bij Fulgentius (*Mythologiae*, einde 5e eeuw, ed. R. Helm, p. 38 en 55) is Juno de 'dea regnorum', waarvoor echter ook rijkdom nodig is. De mythographus III (ed. H. Bode, p. 167 en 241), die waarschijnlijk identiek is met Alexander Neckam († 1217), beschrijft Juno 'quae regnorum et divitiarum dea est'. In *De naturis rerum libri duo* van Alexander Neckam (ed. Th. Wright, p. 91) beschermt Juno de nieuwe rijken. Volgens John Ridewall (*Fulgentius metaforalis*, ca. 1330, ed. H. Liebeschütz, p. 89) noemen de dichters haar 'regnorum dea' omdat zij de koninklijke scepter draagt. Petrus Berchorius († 1362) citeert Fulgentius, Juno betekent rijkdom en zij is de 'domina regnorum', omdat men door rijkdom aan de regering komt (*Reductorium morale*, lib. XV, *Ovidius moralizatus*, cap. I. *De formis figurisque deorum*; ed. Inst. voor Laat Latijn, Utrecht, p. 32-35). De *Ovide moralisé* (ed. C. de Boer, 1915/38 en 1954, p. 75 en 155) noemt Juno 'royne et deesse des richesses et seigneuries mondaines'. Boccaccio (1313-1375), die een nieuwe benadering van de antieke godenwereld nastreefde, schrijft in de *Genealogia deorum* IX, I: 'Juno, errore gentilium regina deorum, Saturni et Opis fuit filia... Eam praeterea regnorum atque divitiarum faciunt deam'. In de mythographie van de 16e eeuw wijzigt de betekenis van Juno zich niet, maar de handeling van het actieve schenken komt meer naar voren. Juno is de godin van de rijkdom voor Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venetië, 1551; Padua, 1616, p. 69) en schenkt 'le ricchezze & i regni' zoals zij eens aan Paris beloofde (Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dei antichi*, Venetië, 1556; Lyon, 1581, p. 145-146). Paolo Lomazzo noemt haar 'Regina dei regni & delle ricchezze' (*Trattato dell'arte della pittura*, Milaan, 1585, p. 580) en Jacopo Zucchi 'Dea de' regni e delle ricchezze, stati & imperi', die als attributen kronen en scepters heeft (*Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese*, Rome, 1602, ed. F. Saxl, p. 60). Carel van Mander ziet haar weer als de godin van de rijkdom en schrijft in de *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, Haarlem, 1604, I, fol. 11ro: 'Sy is oock geacht geweest Goddinne des rijckdoms, beloofde daerom Paris grooten rijckdom, dat hy haer den Appel soude toewijsen'.

gaat op het klassieke verhaal van het Parisoordeel, waarbij Juno aan de tot scheidsrechter gekozen Paris de heerschappij over heel Azië en zelfs over de hele wereld beloofde. Athene beloofde hem dapperheid ofwel wijsheid en Venus zegde hem het bezit van de schoonste vrouw toe. In latere teksten worden de drie godinnen allegorisch verklaard als drie levenswijzen, Juno of Hera als vita activa, Minerva of Athene als vita contemplativa en Venus of Aphrodite als vita voluptaria en het hing van de mens af, welk leven hij wilde kiezen[8]. Juno's vogel, de pauw, betekent de hoogmoed, de eerzucht en ook de praalzucht van hen die naar rijkdom en macht streven[9]. Op de tekening van Otto van Veen schenkt Juno wel kronen en scepters aan haar volgelingen, maar geen geld of rijkdom. De man rechts, die achter Juno aanloopt en een beurs

8 Pauly-Wissowa, X, 1, kol. 1114-1125 (Juno), XVIII, 4, kol. 1484-1536 (Paris). Fulgentius (*Mythologiae*, ed. R. Helm, p. 36-40) vermeldt de drie levenswijzen, de mythographus III (ed. H. Bode, p. 240 e.v.) eveneens. Het werd o.a. overgenomen door Vincentius van Beauvais († 1240) in het *Speculum doctrinale*, IV, 124 en komt verder o.a. voor in de *Ovidius moralizatus* door Petrus Berchorius, die onder de naam van Thomas Walleys in 1509 te Parijs werd gedrukt (ed. Inst. Laat Latijn, Utrecht p. 163 e.v.). In de *Ovide moralisé* worden de argumenten van de drie godinnen breed uitgesponnen (b.v. ed. C. de Boer, 1954, p. 280 e.v.).

9 De pauw was reeds in de teksten van de Physiologus het symbool van de hoogmoed en werd in de late Middeleeuwen het meest bekende attribuut van de Superbia. Ook wanneer hij in verband wordt gebracht met Juno houdt de pauw deze betekenis. Voor Fulgentius (ed. R. Helm, p. 38-39) is hij de op macht gerichte levenshouding, die pracht en praal zoekt. Bij de mythographus III (p. 167) betekent Juno's pauw rijkdom en wereldse glorie. In *De naturis rerum* van Alexander Neckam (ed. Wright, p. 90 e.v.) betekent de pauw de hoogmoed en zijn staart vol ogen de ijdele roem. In de *Ovide moralisé* (b.v. ed. C. de Boer, 1954, p. 75) zijn de ogen in de staart van Juno's pauw o.a. 'les honneurs mondains dont les orguilleux et vicieux se glorifient, comme fait le paon pour sa queue'. Boccaccio (*Genealogia deorum*, IX, 1) schrijft Juno's vogel de eigenschappen van de rijke toe, nl. iactantia, inanis gloria en futilis pompa. Carel van Mander (*Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, Haarlem, 1604, I, fol. 9ro en 11ro) schrijft dat de ogen van Argus werden 'ten lesten gestelt in de Pauw-steert van der Goddinne des rijckdoms Iuno, t' welck anders niet is, dan een overghegheven begeerte tot rijckdom, en hooghmoedige lust tot ydel eere...' en 'Den Pauw is haer toegeeygent, om dat het is een hooghmoedigh Dier, schoonverwich gheciert wesende...'. Ioannes Pierius Valerianus, *Hieroglyphica*, Bazel, 1556, XXIV, I-III, beschouwt de pauw als de hiëroglyfe van Juno en het symbool van o.a. 'Divitiarum turpitudo' en 'Divitiae vicissitudinariae'.

in zijn hand houdt, wil de heerschappij en de macht om te regeren met geld kopen[10].

Op de achtergrond naderen rechts een krijgsman te paard, een man op een steigerende ezel en een op een olifant rijdende figuur. De krijgsman met zijn gevelde lans, betekent dat men de regering en de macht ten koste van strijd en oorlog kan veroveren. De ezel was een algemeen bekend voorbeeld van domheid in het algemeen, maar de steigerende ezel op deze tekening doet sterk denken aan een van de illustraties, die Otto van Veen ontwierp voor de in 1607 uitgegeven Emblemata Horatiana, waar onder het motto 'Amicitiam fovet munificentia' de vergeefse poging om op een ezel hogeschool te rijden, de stelling illustreert, dat het even onmogelijk is vrienden te hebben, zonder hen geschenken te geven en voordelen te bezorgen, als een ezel te dresseren[11]. De olifant kon o.a. een symbool van de vorst zijn. Het bezit van levende olifanten was oorspronkelijk voorbehouden aan vorsten en behalve als strijdolifant en - althans in Europa - als een zeer zeldzaam dier, werd de olifant ook gezien als een mogelijkheid om de triomftocht van een vorst of veldheer meer luister te geven. In allegorische zin werden aan dit dier vele goede eigenschappen toegeschreven, o.a. de deugden, die de vorst moest bezitten. De olifant werd dan ook beschouwd als het symbool en zelfs het teken of de zogenaamde hiëroglyphe van de koning en de koninklijke macht. Carel van Mander schrijft b.v. kort en bondig 'Den Oliphant beteyckent den Coningh en d'Egyptsche hebben hem daer mede beteyckent'[12].

10 De Latijnse tekst bij de tekening zegt dat Juno zich door velen laat najagen, die 'doctrinam'... 'pecuniam' en zelfs 'vitam pro dignitate prostituunt'.

11 *Q. Horati Flacci Emblemata. Imaginibus in aes incisis*, *Notisque illustrata*, *Studio Othonis Vaeni Batavolugdunensis.* Antverpiae, Ex Officina Hieronymi Verdussen, Auctoris aere & cura, 1607. 'Amicitiam fovet munificentia', p. 116-117: twee mannen rijden op ezels, drie anderen kijken toe, zittend op stilstaande ezels. Horatius, *Satyr.*, I, 1, v. 88-91:... si cognatos, nullo natura labore/Quos tibi dat, retinere velis servareque amicos;/Infelix operam perdas: ut si quis asellum/ In campum doceat parentem currere frenis. Ovidius, *Ex Ponto libri IV*, II, 3, v. 7-8: Turpe quidem dictu sed si modo vera fatemur,/Vulgus amicitias utilitate probat. M. Praz, a.w., p. 523-524.

12 J. Baum en K. Arndt, 'Elephant' in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, 1958, kol. 1221-1254. G. Boas, *The hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950, p. 104: II 85-86. Ioannes Pierius Valerianus, *Hieroglyphica*, Bazel, 1556, II, p. 15-16, Elephas. C. van Mander, *Wtbeeldinge der Figueren*, Haarlem, 1604, II, fol. 128ro.

Links op de achtergrond staat een jager met zijn honden en achter hem zijn gespannen netten zichtbaar. Links op de voorgrond staan twee personen, een oude man met een lange baard, die een boek onder zijn arm houdt en slechts ten halven lijve afgebeeld is en achter hem een jongere man, die papier en pen gereedhoudt om de gebeurtenissen te beschrijven[13]. De wijsgeer en de schrijver of de dichter kijken naar de achter de heerschappij en de macht jagende mensen, maar nemen niet aan deze jacht deel. Vele van de Emblemata Horatiana illustreren dezelfde gedachte, nl. dat de ware wijsgeer Venus en Cupido, rijkdom en bezit, macht en ambitie, voorspoed en tegenspoed, niet acht, maar rust zoekt in een soort stoïcijnse gelatenheid, waarbij de studie hem helpt en Minerva, Apollo en de muzen hem beschermen. Zeer duidelijk wordt dit uitgebeeld door het embleem 'A Musis tranquillitas', waar Apollo en Minerva Metus of de Vrees en Tristitia of de Droefheid op de vlucht jagen en Minerva tegelijkertijd haar schild met de Medusakop beschermend boven het hoofd van een geleerde houdt, die met een boek in zijn hand rustig op de grond zit, omringd door de negen muzen[14].

Onder de vierde tekening die de Helicon voorstelt, staat de tekst: 'Pallas met eeren / en de muse begheren / gheesten edel van aert //

13 Het embleem 'Virtus in actione consistit', p. 22-23, toont links eveneens een dichter in afwachtende houding, met een pen en een rol papier. Het was de taak van de dichter de roem van een held voor het nageslacht vast te leggen en hem op die wijze onsterfelijk te maken. Bij het embleem 'A Musis aeternitas', p. 158-159, citeert Vaenius o.a. Horatius, *Od.* IV, 8, v. 28-29: 'Dignum laude virum Musa vetat mori:/Coelo Musa beat'. Verg. G. de Tervarent, a.w., kol. 281 en I. Gerards-Nelissen, 'Otto van Veen's Emblemata Horatiana', in *Simiolus*, V, 1971, p. 45 e.v.

14 'A Musis tranquillitas', p. 156-157; Horatius, *Od.*, I, 26, v. 1-3: Musis amicus, tristitiam et metus,/ Tradam protervis, in mare Creticum,/Portare ventis. Andere emblemen in dit verband zijn o.a. 'Amor virtutis', p. 26-27; 'Minerva duce', p. 48-49; 'Quis dives? qui nil cupit', p. 80-81; 'Sapientiae libertas', p. 82-83. Over tranquillitas als een deugd, zie I. Gerards-Nelissen, a.w., p. 43-45. In de *Emblemata sive Symbola A Principibus*, *viris Ecclesiasticis*, *ac Militaribus*, *aliisque usurpanda. Deuises ou Emblemes pour Princes*, *gens d'Église*, *gens de guerre*, & *aultres*, door Otto Vaenius, Brussel, 1624, nr. 121, betekent een beurs tussen een scepter en een kroon dat 'Dignitates et aurum' door een wijs man zonder enige hartstocht of bewondering aanschouwd moeten worden. M. Praz, a.w., p. 526.

AFB. 4. De Muzenberg

Die haer goude boeijen / behaghen nijet vermoeijen / maecken sij geeert en vermaert'. In het midden, op de achtergrond, bespeelt Apollo de lier. Hij is omringd door vijf muzen. Links trekken Minerva en een zesde muze een met een lauwerkrans gekroonde dichter, die een boek onder zijn arm houdt, bij zijn mantel naar zich toe, terwijl een andere muze hem de gouden voetboeien omdoet, die hem in hun midden moeten vasthouden. Wat verder naar achter staat nog een figuur en rechts tracht een tweetal muzen een weglopende man tegen te houden. In de linker benedenhoek zit een jonge man met een open boek en een pen in zijn handen. Rechts stroomt het water uit de aan de muzen gewijde bron, die ontstond door de hoefslag van het gevleugelde paard Pegasus[15].

15 Pauly-Wissowa, II, 2, kol. 1941-2020 (Athena); XV, 2, kol. 1774-1805 (Minerva); XVI, 1, kol. 680-757 (Musai). G. de Tervarent, a.w., passim. O. Holl, 'Musen' in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, 1971, kol. 300-301. Minerva is voorgesteld als de godin van de wijsheid en de kennis, beschermster van kunsten en wetenschappen. Om haar aanwezigheid op de Helicon te verklaren, werd vaak verwezen naar de passage uit de Metamorfosen van Ovidius, waarin wordt verteld, dat zij de nieuwe bron op de Helicon bezoekt (*Met.* V, v. 250 e.v.). Het woord fama wordt in deze tekst genoemd, wanneer Pallas zegt: 'fama novi fontis nostras pervenit ad aures' (*Met.* V, v. 256) en 'vera tamen fama est: est Pegasus huius origo/fontis...' (*Met.*, V, v. 262-263).

Links boven zien we Pegasus door de lucht vliegen en voor hem uit vliegt Fama, die op haar bazuin blaast[16]. Pegasus, het dichterros, dat volgens de legende geboren was uit het bloed van de door Perseus gedode Medusa, kon zelf ook het gerucht of de faam betekenen en wel in het bijzonder de goede faam, die een gevolg is van de deugdzaamheid[17]. Carel van Mander schrijft 'Met t' vlieghende Peerdt / wort gherucht beteyckent / t' welck vlieght / en

16 Pauly-Wissowa, VI, 2, kol. 1977-1979 (Fama); XIX, 2, kol. 1954-1955 (Pheme). G. de Tervarent, a.w., passim. B.G. Koonce, *Chaucer and the Tradition of Fame*, Princeton, 1966, passim. H. Kauffmann, 'Fama' in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI, 1974, kol. 1425-1445.

17 W.H. Roscher, III, 2, kol. 1727 e.v. (Pegasos). Pauly-Wissowa, XIX, 1, kol. 56-64 (Pegasos). G. de Tervarent, a.w., kol. 92-93. B.G. Koonce, a.w., passim. 'Pegasus' in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, 1971, kol. 389-390. Het gevleugelde paard Pegasus, zoon van Neptunus en Medusa, deed de bron Hippocrene ontstaan en droeg Bellerophon, toen deze de Chimaera doodde. Verder droeg Pegasus de bliksemschichten van Zeus en trok hij de wagen van Aurora, de Morgenstond. De voorstelling van Pegasus als dichterros is niet antiek. Fulgentius (*Mythologiae*, ed. R. Helm, p. 32-33 en 59-60) interpreteert de Gorgonen en de Gorgo Medusa, die door Perseus gedood werd, als 'terror'. Perseus betekent 'virtus', de deugd, en doodt Medusa met de hulp van Minerva, de 'sapientia'. Pegasus, geboren uit het bloed van Medusa, is 'in figura famae constitutus'. De bron ontstaat 'ad describendam famam heroum'. De mythographus III (ed. H. Bode, p. 250-253) volgt de tekst van Fulgentius, maar schrijft 'Musis fontem ungula sua rupisse dicitur, unde et poëtae bibunt, quia heroum famam poëtae materiam scribendi habent'. Berchorius (ed. 1509 te Parijs; ed. Inst. Laat Latijn, Utrecht, p. 85) citeert eveneens Fulgentius en schrijft 'dicit enim quod perseus occidit medusam de cuius sanguine natus est equus & ita statim quod aliquis facit aliquod notabile factum inde nascitur equus volucris portans eum, id est fama quae ipsius & nomen & strenuitatem virtutis eius ad regiones remotas portat & more volucris cito volat. De virtute autem fama nascitur qua volante homo cognoscitur & portatur'. Dezelfe verklaring vinden we bij Boccaccio (*Genealogia deorum*, X, 11 en 27; XII, 25; XIII, 58). Pegasus is de 'fama rerum gestarum,... cuius velocitas per cursum et volatum equi huius designatur'. De aan de Muzen gewijde bron ontstaat telkens als iemand gedreven door het verlangen naar faam en glorie, zijn doel bereikt, want deze bron betekent stof voor de dichters. Joannes Pierius Valerianus, *Hieroglyphica*, Bazel, 1556, IV, 6, haalt de tekst van Fulgentius over Pegasus aan en schrijft: 'Fama autem ubi primum genita per hominum ora, incipit volitare. Musarum excitat fontem in Parnasso', want schitterende daden zijn een onderwerp voor de dichters. Bij C. Ripa betekent Pegasus 'Fama chiara' (*Iconologia*, Venetië, 1645, p. 192-193).

doet de Borne der Sang-Goddinnen vloeyen dat is / verweckt den Poeten te singhen den lof der vermaerde Mannen'[18]. Pegasus kon soms - in tegenstelling tot de gangbare legende - Perseus tot ruiter hebben, daar Pegasus de faam is, die telkens ontstaat na een heldhaftige daad en de naam van de held draagt tot aan het einde der wereld. Perseus betekent volgens Van Mander 'de redelijckheyt oft het verstandt'[19]. Hij is meestal gewapend met een spiegelend schild, dat het hem mogelijk maakte de Medusa te doden zonder door haar aanblik versteend te worden, maar soms heeft hij ook wel een spiegel in zijn hand, zoals hier het geval is. De spiegel is tevens het attribuut van Prudenza en van Scienza of de Wetenschap[20].

De zege van de wijsheid en de dichtkunst wordt te niet gedaan door Mars, die met zijn oorlogsgeweld alles vernielt. Mars, die de mensen op elkaar laat jagen, verschijnt in de wolken, boven het strijdgewoel met een zeer levendig weergegeven ruitergevecht op de voorgrond. De tekst van deze tekening zegt: 'Mars wijens wrede iacht / moet sijn veracht / want zijn wapenen bederuen // veel landen en steden / daer deucht, recht en reden / oock konsten slapen en steruen'. Mars, de god van de oorlog, was de zoon van Juno, de godin van de rijkdom, omdat, zoals Van Mander het uitdrukt: 'den Rijckdom verhoovaerdight / en dat door hooghmoedt nijdt en tweedracht ontstaen, waer door den krijgh zijnen oorsprongh heeft. Oock is ghemeenlijck de begeerte tot Rijckdom, Coninghrijcken en heerschappijen / oorsake der Oorlogen'[21].
Otto van Veen

18 *Wtbeeldinge der Figueren*, Haarlem, 1604, II, fol. 128ro.

19 Pauly-Wissowa, III, 1, kol. 241-251 (Bellerophon); XIX, 1, kol. 978-996 (Perseus). Perseus betekende bij Fulgentius (ed. R. Helm, p. 33) de deugd (virtus). Boccaccio (*Genealogia deorum*, X, 27), schrijft over Pegasus: 'Eum autem Bellerophontem et Perseum gessisse ad assumptas expeditiones, eo dictum dici potest, quia cupidine glorie in id delati sunt, quod egerunt'. Carel van Mander, *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, Haarlem, 1604, IV, fol. 39vo.

20 Fulgentius (*Mythologiae*, ed. R. Helm, p. 33) spreekt van een spiegel. C. Ripa, *Iconologia*, Venetië, 1645, p. 508-510 (Prudenza) en p. 552-555 (Scienza).

21 Pauly-Wissowa, XIV, 2, kol. 1919-1964 (Mars). C. van Mander, *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, Haarlem, 1604, IV, fol. 28vo. Dezelfde verklaring komt o.a. voor bij Boccaccio (*Genealogia deorum* IX, 3), Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venetië, 1551; Padua, 1616, p. 534), Vincenzo Cartari (*Le immagini degli dei antichi*, Venetië, 1556; Lyon, 1581, p. 330) en Jacopo Zucchi (*Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese*, Rome, 1602, ed. F. Saxl, p. 49).

AFB. 5. Mars

verdubbelt als het ware deze volgorde, door Juno alleen koninkrijken en heerschappijen te laten uitdelen en na de krijgsgod Mars, Plutus, de god van de rijkdom ten tonele te brengen.

Plutos of Ploutos werd wel een kind van de vrede genoemd[22], maar ook de oorlog kan aanleiding zijn om zich te verrijken door

22 Pauly-Wissowa, XXI, 1, kol. 1027-1052 (Plutos). G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut*, Neurenberg 1969. Een ver teruggaande verwarring van Plutus en Pluto, de god van de onderwereld, was er de oorzaak van dat men aan beiden de rijkdommen van de aarde, nl. een rijke oogst en de edele metalen, toeschreef. Plutus werd meestal beschouwd als de zoon van Iasion en Demeter, maar andere opvattingen komen ook voor, o.a. zou de Vrede de moeder of de voedster van het kind Plutus zijn (b.v. het beeld van Kephisodotus; cf. G. Hertel, a.w., pl. 1). De zogenaamde 'Circulus vicissitudinis rerum humanarum', waarvan voorbeelden uit de 15de eeuw bekend zijn, diende in 1561 als onderwerp voor een Ommegang te Antwerpen. Dezelfde reeks wagens, nl. de wagen van de Wereld, de Rijkdom, de Hoogmoed, de Nijd, de Oorlog, de Armoede, de Nederigheid en de Vrede komen voor op een in 1564 door Hiëronymus Cock uitgegeven reeks prenten naar Maarten van Heemskerck, die gegraveerd werden door Dirk Volkertsz. Coornhert. Een latere door J. Collaert, C. de Mallery en Th. Galle naar Maarten de Vos gegraveerde en door Ph. Galle met teksten van Cornelius Kilianus uitgegeven reeks van acht prenten, stelt dezelfde allegorische figuren voor, maar nu zittend in een telkens aan de situatie aangepast landschap. Op de titelprent vormen Divitiae, Superbia, Invidia, Bellum, Pauperies, Humilitas en Pax een cirkel rond de wereldbol; na de vrede komt weer rijkdom enz. S. Williams en J. Jacquot, 'Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de Van Heemskerck', in: *Les Fêtes de la Renaissance*, II, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Parijs 1960, p. 359-388, pl. XXXI-XXXIV. F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, *Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, IV, p. 230, nr. 159-166; VIII, p. 240, nr. 128-135; XI, p. 160, nr. 114.

plundering en buit. Hoe dit gebeurt wordt verklaard door het onderschrift van de zesde tekening: ‘Plutus des rijckdoms godt / van soe menijghen sot / oock geiaecht wert zeere // van die hem setten bouen deucht en wetten / bouen staet en eere’. Plutus is volgens de traditie blind. Hij werd door Zeus van het gezicht beroofd, omdat hij alleen aan de goede mensen zijn schatten wilde schenken; soms is hij ook lam en kreupel, nl. als hij naar de mensen toegaat, die dan al grijsaards zijn als hij aankomt, maar als hij hen

AFB. 6. Plutus

weer verlaat, is Plutus zéér snel, zó snel dat men zou denken dat hij vleugels heeft[23]. Otto van Veen stelt Plutus op de tekening voor als een oude, kreupele man, die met een kruk of houten been loopt. Hij heeft twee grote vleugels en deelt met beide handen uit een grote tas geldstukken uit. In de Emblemata Horatiana komt dezelfde monsterlijke god tweemaal voor, echter zonder vleugels. Het ene embleem 'Pecuniae obediunt omnia', toont Plutus gezeten op een troon, waarvoor de Vrijheid, de Eer, de Deugd, de Faam, de Vroomheid en de Adel op de knieën liggen. Bij een vorig embleem ('Stultitiam patiuntur opes') zet de Dwaasheid Plutus een narrenkap op het hoofd[24]. Op de hier besproken tekening wordt met de macht van Plutus echter niet gespot, allen volgen hem. Op de voorgrond heeft een dichter zijn lauwerkrans, een boek en een rol papier op de grond gegooid om in zijn uitgestoken rechterhand enige munten te kunnen opvangen. Op de achtergrond volgen een man die reeds een kroon en een scepter vasthoudt, maar nu de rijkdom verkiest, een liefdespaar en twee jachthonden. Verder zien we opnieuw een man op een steigerende ezel rijden, die nu een naar één kant doorslaande weegschaal vasthoudt en naast hem een krijgsman te paard, wiens helm de vorm heeft van de kop van een roofvogel. Op de punt van zijn speer is een afgehouwen mensenhoofd gestoken. In de Emblemata Horatiana is het afgehouwen hoofd het attribuut van de Toorn of de Wreedheid, maar ook van de Schuld of de Misdaad[25]. Helemaal rechts nadert een dichte drom mensen die de

23 Plutus werd van het gezicht beroofd: Aristophanes, *Ploutos* (opgevoerd in het jaar 388 a.), v. 87-92; G. Hertel, a.w. p. 11. Plutus is lam en hinkt, maar is soms zo snel alsof hij vleugels heeft: Lucianus (ca. 120-190 p.), *Timon*, c. 20-23; G. Hertel, a.w., p. 56.

24 'Stultitiam patiuntur opes' (Horatius, *Epist.*, I, 18, v. 29), embleem p. 122-123; op de achtergrond is het oordeel van Midas afgebeeld. 'Pecuniae obediunt omnia', p. 124-125, met o.a. de tekst van Horatius, *Satyr.*, II, 3, v. 94 e.v.: omnis enim res/Virtus, fama, decus, divina humanaque pulchris/Divitiis parent... Een voorafgaand embleem 'Varium pecuniae dominium', p. 120-121, stelt Pecunia op een troon zittend voor. Zij zit tussen geldzakken en voor haar knielen mensen die met voetboeien aan zware kettingen zijn vastgeklonken.

25 Embleem 'Conscientia mille testes', p. 58-59. Links zit een man tegen een muur en leunt op enige boeken, achter hem bevindt zich Fama. Bovenop de muur spelen putti met een kroon en een scepter en aan de andere kant van de muur zijn Cupido en enige figuren met de attributen van Avaritia, Gula en Ira zichtbaar. Ira heeft een zwaard in de rechterhand en houdt met de andere een afgehouwen hoofd omhoog. Embleem 'Culpam poena premit comes', p. 180-181. De hinkende straf (Horatius, *Od.* III, 2, v. 31-32) achtervolgt een man die een zwaard en twee afgehouwen hoofden vasthoudt. Bij Ripa (*Iconologia*, Venetië, 1645, p. 257) is Homicidio een man die in zijn linkerhand een mensenhoofd houdt en in zijn rechterhand een bloedig zwaard. Zijn helm is de kop van een tijger.

rijkdom najagen en links zien we in de verte de zee en een scheepje. Twee gevaarlijke rotsen, een grote en een kleine, steken boven het water uit, wat weer doet denken aan de Emblemata Horatiana, nl. het embleem 'Medio tutissimus ibis', waar een dwaas tussen de Gierigheid en de Verkwisting is geplaatst. De dwaas verkiest de Verkwisting, terwijl op de achtergrond een schip op de rots van Scylla schipbreuk lijdt en de woorden 'incidit in Scyllam, cupiens vitare Charybdim' illustreert[26].

In de linker benedenhoek van de tekening staat een oude man met een lange baard, die een jachthond naast zich heeft en door de rand van het blad wordt oversneden. De grijsaard staat tegenover Plutus en is tegen de bekoring van de god van de rijkdom gewapend met de knots van Hercules en het schild van Minerva. De knots betekent de deugd en het schild de wijsheid[27].

Na de rijkdom komt de armoede, die elders vaak dadelijk op de oorlog volgt. Het is echter de verkeerde armoede, die een gevolg is van verkwisting en nalatigheid en niet de vrijwillige armoede, die eerder een deugd is. Penia, de Armoede, zit op een heuveltje en een bos stro, haar kleren zijn gescheurd en naast haar liggen een afgekloven bot en een koolstronk[28]. In haar rechterhand houdt zij

26 'Medio tutissimus ibis', p. 20-21. I. Gerards-Nelissen, a.w., p. 39-43, 59-60.

27 E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Berlijn/Leipzig, 1930 en o.a. G. de Tervarent, a.w., kol. 50, 153, 209-211, 264-265. In de *Emblemata sive Symbola A Principibus*, *viris Ecclesiasticis*, *ac Militaribus*, *aliisque usurpanda...* Brussel, 1624, nr. 50, 152, 174, 201, bedoelt Otto van Veen met de knots van Hercules uitdrukkelijk de deugd of virtus. Bij nr. 52 worden zowel de deugd als de geestkracht genoemd. Het schild van Minerva met de Medusakop wordt door Van Veen als sapientia geduid in nr. 11, 12, 97, 103, 110, 154, 171 en 197.

28 Pauly-Wissowa, XIX, 1, kol. 495-497 (Penia). R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, II, p. 354, e.v. L. Stauch, 'Armut', in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, kol. 1113-1116. J.J.M. Timmers, 'Armut', in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, 1968, kol. 187-188. R. Hertel, a.w. Op de verloren gegane triomf van de Armoede door Hans Holbein (1498-1543), zat Penia halfnaakt in een armzalige kar op een bos stro (R. Hertel, a.w., pl. 3 en 5). Maarten van Heemskerck plaatst de Armoede met haar gescheurde kleren, op een open wagen vol stro (S. Williams en J. Jacquot, a.w., pl. XXXIII, 6) en Maarten de Vos stelt haar voor in een landschap waar behalve enige bedelaars alleen ruïnes en kale bomen te zien zijn (R. Hertel, a.w., pl. 9). Aan haar voeten zit de kleine Humilitas, die achter haar komt in de Circulus vicissitudinis rerum humanarum (cf. noot 22). Op de grond liggen o.a. een pompoen en een lege nap. De kool en het bot, die op de tekening van Otto van Veen naast Penia liggen, vinden we bij Maarten van Heemskerck terug in de handen van Fames, de Honger, die naast de wagen van Bellum, de Oorlog, loopt (pl. XXXIII, 5). Voor de voeten van Bellum knielt de nog kleine Armoede, die een gevolg is van de oorlog en op de volgende prent haar eigen wagen heeft (pl. XXXIII, 6). Bij Otto van Veen komt na de Egestas of Armoede in de compositie met de 'onberaden jeugd' (cf. noot 5), de Armoede herhaaldelijk in de Emblemata Horatiana voor. 'Sapientiae libertas', p. 82-83: de Armoede houdt met beide handen een kool vast, waarin zij wil bijten. 'Nimius paupertatis metus libertati noxius', p. 84-85: de Armoede slaat met een gescheurde beurs naar een man die zijn vrijheid wil opofferen. Op de grond een kool, een peen en een bedelnap. 'Paupertatis incommoda', p. 134-135: de Armoede heeft een kool in haar linkerhand en slaat met een bot naar een armoedig geklede man, die zij dwingt het pad van de deugd te verlaten. In Van Veens *Emblemata sive Symbola A Principibus*, *viris Ecclesiasticis*, *ac Militaribus*, *aliisque usurpanda...* Brussel, 1624, nr. 104-106, 108, 133, 143, 171 en 185 betekent de kool de armoede.

de uiteinden van een aantal strikken, waarmee zij de mensen vangt. De verklarende tekst luidt: ‘Penia, goddinne quaet / des armoedes gehaet / sonder veel te iaghen // D'onbedachten en onuroeden / die sich voor haer nijet hoeden / krijght meest al in haer laghen’. Op de voorgrond, tegenover Penia, staat de geblinddoekte Fortuna. Zij is op de rug gezien en houdt met beide handen een bol zeil vast. Aan haar voeten zijn enige mannen bezig met speelkaarten, dobbelstenen, een dambord enz.[29]. Geheel links zit Bacchus op een wijnvat en reikt een kelk aan een man, wiens linkervoet al in de lus van een van de strikken van Penia steekt. Op de achtergrond staan vier al eerder afgebeelde goden, nl. Venus omgeven door haar aanbidders, Juno met haar volgelingen en haar pauw, Mars en Plutus. De goden uit de klassieke oudheid hebben hier bijna de betekenis van de zonden luxuria, superbia, ira en avaritia gekregen. Bacchus' wijnbeker is een attribuut van gula, de gulzigheid. Diana en Minerva, die geen zonden, maar deugden vertegenwoordigen zijn hier niet opnieuw afgebeeld. Rechts, achter Penia, is een donker

29 G. de Tervarent, a.w., kol. 41-42, 51, 118, 146, 203, 267, 283, 358, 360-361, 410-411 (Fortune); 304 (Pétase). G. Ristow, ‘Fortuna’, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, 1970, kol. 53-54 (met lit.).

AFB. 7. Penia

hol, waarin zich een aantal mensen bevinden, die door hun houding en hun gebaren uiting geven aan hun droefheid en hun wanhoop. Misschien heeft Vaenius zich hier laten inspireren door het zogenaamde Cebes-tafereel[30], een allegorisch tractaat over de levensweg van de mens, dat men vroeger aan een leerling van Socrates toeschreef, maar dat eerder verwant is aan de laat-stoïcijnse school. De eclectische auteur van deze uit het begin van onze jaartelling daterende tekst is onbekend. In de 16de en 17de eeuw werd deze tekst gedrukt, ook in verscheidene Nederlandse versies. Hierin wordt o.a. beschreven hoe de mensen zich verdringen rond de blinde Fortuin, die op een bol staat en aan sommigen haar gunsten schenkt en aan anderen niet. Degenen die rijkdom, roem, adel en koninkrijken hebben gekregen, verkwisten en verliezen echter weldra alles en wanneer zij niets meer bezitten, worden zij uitge-

30 Pauly-Wissowa, XI, 1, kol. 102-105 (Kebes). M. Boas, 'De Nederlandsche Cebes-literatuur' in *Het Boek*, 2de reeks, Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen, VII, 1918, p. 11 e.v. B. Knipping, a.w., I, p. 95-97. E.W. Braun, 'Cebestafel', in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, 1954, kol. 383-390. R. Joly, *Le tableau de Cébès et la philosophie religieuse*, Brussel-Berchem, 1963.

leverd aan de vergelding en opgesloten in een donker hol, zoals hier op de tekening het geval is.

De achtste tekening toont de gevleugelde Chronos of de Tijd[31], die naar rechts loopt en met beide handen de zeis zwaait, waarmee hij alles zal neermaaien. Voor zijn voeten ligt een man voorover op de grond, met pijl en boog - misschien een toespeling op de liefde

AFB. 8. Chronos

- naast zich; een andere man houdt in zijn handen een beker en een pastei, de attributen van de gulzigheid; een derde ligt op een geldzak, het symbool van de gierigheid en houdt een beurs omhoog, alsof hij zich van de dood wil vrijkopen; een vierde houdt in elke hand een koningskroon. Tussen hen in liggen twee jachthonden. Wat verder weg lijken twee op de rug geziene figuren nog te willen vluchten, een van hen houdt een roer, het attribuut van Fortuna,

31 E. Panofsky, *Father Time*, *Studies in Iconology*, New York, 1939, p. 69-95. L. Möller, 'Chronos', in *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte*, III, 1954, kol. 753-764. R. Klibansky, E. Panofski en F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London, 1964.

omhoog[32]. Links zweeft Fama, zij vliegt naar links en heeft twee bazuinen, volgens de traditie de goede en de slechte faam. Onder haar linkerarm draagt zij enige folianten, waarvan een haar ontglipt. Op de voorgrond liggen brokken steen, een kapiteel van een zuil en wat verder weg een geraamte. Rechts sluit een ruïne de compositie af. Onder de tekening staat: 'Cronos groot van waerden / onverbiddelijck vp aerden / al vernielt en veriaecht // Dat nauwelijcx de fame / enijghen name / daer van ontdraecht'. In de bekende Trionfi van Petrarca overwon de Faam de Dood, de Tijd de Faam en tenslotte de Eeuwigheid de Tijd. De tekst onder de tekening stelt ook de Tijd boven de Faam, maar Chronos heeft hier tevens de taak de nog zieltogend op de grond liggende lichamen neer te maaien[33].

De negende en laatste tekening heeft als onderschrift: 'De opperste goden / deur (wijens) hun geboden / doen de deuchden iaghen // naer hun liefste vrienden / die hun vp aerden dienden / om in den hemel te draghen'. Boven in de wolken zitten de goden rond een lange tafel geschaard. Links, aan het hoofd van de tafel is de plaats van Jupiter, die zich half omwendt om de naar boven stijgende mensen te ontvangen, naast hem staat de adelaar. Juno en drie andere goden zitten achter de tafel; ervoor, op de wolken, zitten Neptunus en Hercules. Wat meer naar rechts staat Pan met de Pansfluit en op de achtergrond zijn enige figuren bezig met de gereedstaande kruiken nectar. In de rechter benedenhoek staat Virtus, de Deugd. Zij draagt een helm op het hoofd en is gewapend met een zwaard, dat echter nog in de schede steekt. Virtus heeft

32 In de *Emblemata sive Symbola A Principibus*, *viris Ecclesiasticis*, *ac Militaribus*, *aliisque usurpanda...* Brussel, 1624, nr. 12, 54, 58, 65, 66, 81, 138, 150, 159 en 200 heeft het roer op zichzelf de betekenis van fortuna en men mag aannemen dat het roer in de hand van de vluchtende man ook deze betekenis heeft. Rechts op de vijfde, Mars voorstellende tekening, lijkt een vluchtende figuur eveneens een roer op de schouder te dragen. Kronen en scepters betekenen o.a. dignitates of ambten, imperium, regnum, regia potestas of regia auctoritas en tenslotte potestas humana tegenover potestas divina die Van Veen door bliksemschichten aanduidt.

33 In het embleem 'A Musis aeternitas', p. 158-159, dragen Fama en Chronos te zamen de dichter of geleerde, die door zijn roem onsterfelijk wordt, omhoog (cf. noot 13). In de Emblemata Horatiana treedt in de laatste emblemen ook de als een geraamte voorgestelde Dood op, maar, zegt de tekst bij het laatste embleem 'Mors ultima linea rerum est', p. 212-213, Virtus of de Deugd blijft bestaan.

haar linkerhand gelegd op de schouder van de man naast haar, die haar wil volgen. Voor hen rijdt een man op een gebreidelde leeuw, het symbool van magnanimitas, de grootmoedigheid. De deugd Magnanimitas wijst hem zelf de weg naar boven. Links zweven deugden met hun beschermelingen over de wolken omhoog. Onderaan Temperantia, die te herkennen is aan haar attribuut, de breidel; daarboven Fortitudo die een stuk van de schacht van een

AFB. 9. De deugden dragen de mensen omhoog

zuil draagt en weer hoger Prudentia met de spiegel. Nog hoger houdt een oude man die door Pietas wordt gesteund, een rond altaartje waarop een vlam brandt, het symbool van de deugd pietas, in zijn armen en helemaal boven staat Justitia met een weegschaal in haar hand, terwijl de man die zij begeleidt door Jupiter wordt verwelkomd en opgenomen in de kring der goden.

De volgorde van de deugden, dat wil zeggen de wijze waarop virtus of de deugd in het algemeen, wordt onderverdeeld in een aantal ondergeschikte deugden, is niet willekeurig en komt vaker in het oeuvre van Otto van Veen voor. Het eerste embleem van de

Emblemata Horatiana met het motto ‘Virtus inconcussa’ stelt in het midden de staande Virtus voor, die haar voet zet op de overwonnen op de grond liggende Fortuna. De groep van Virtus en Fortuna is omgeven door stralen en een kring van wolken, waaronder de verworpen symbolen van aardse macht en roem liggen, kransen, scepter en kroon, een bazuin enz. Links en rechts zitten engeltjes op de wolken met dezelfde attributen als de deugden. Zij stellen dezelfde reeks deugden voor en weer wordt de groep van de vier kardinale deugden aangevuld met magnanimitas en met pietas, die samen met justitia bovenaan wordt geplaatst. Reeds eerder had Van Veen dezelfde compositie gebruikt voor de zogenaamde deugdenspiegel van Philips II, die door Petrus Perret werd gegraveerd[34]. In haar artikel over de Emblemata Horatiana heeft I. Gerards-Nelissen erop gewezen, dat dit werk eveneens als een handboek of spiegel voor een jonge vorst, prins of edelman kan worden beschouwd[35]. Bij de hier besproken tekeningen mogen we aan een zelfde omgeving denken.

De reeks allegorische jachttaferelen, waarbij telkens de volgende allegorie de voorafgaande overwint en te niet doet, is verwant aan de gedachte van de Trionfi en ook aan de minder bekende ‘Circulus vicissitudinis rerum humanarum’, die echter een zich steeds

34 I. Gerards-Nelissen, a.w. p. 28-33, 53-54. J. Müller-Hofstede, a.w., 1957, p. 160-161, 171-172, noot 50-51 en afb. 19: deugdenspiegel voor Philips II. Embleem ‘Virtus inconcussa’, p. 8-9: tekst waarschijnlijk van Otto van Veen zelf ‘Virtus nullius rei indiga, manet immota; Fortunam pedibus premens, Honores ac Divitias despiciens, sola sibi ipsi merces, atq. amplissimum est praemium. Suntque eius species variae, Pietas, Iustitia, Prudentia, Fortitudo, Magnanimitas, Temperantia, etc.’. Boven links heeft een engeltje een rond altaar waarop een vlam brandt in zijn armen; rechts houdt een engeltje een weegschaal vast. In het midden houdt links een engeltje een spiegel omhoog; een ander engeltje torst rechts een fragment van een zuil. Beneden links bevindt zich een putto met een leeuw; rechts een engeltje met een breidel. Op de deugdenspiegel van Philips II zijn bovendien onderaan de vluchtende Metus, of Vrees en Spes, de Hoop, zij het dan de wereldse Hoop en niet de theologische deugd, afgebeeld als illustratie van het devies ‘nec spe nec metu’. In het laatste embleem van de Emblemata Horatiana ‘Mors ultima linea rerum est’, p. 212-213, zijn in de wolken nogeens zes putti met dezelfde attributen weergegeven, maar nu anders gerangschikt: boven links de weegschaal en rechts het ronde altaar. In het midden links de spiegel en rechts de zuil. Beneden links de breidel en rechts de leeuw. Deze volgorde stemt overeen met de hier besproken tekening.

35 I. Gerards-Nelissen, a.w., p. 26-29.

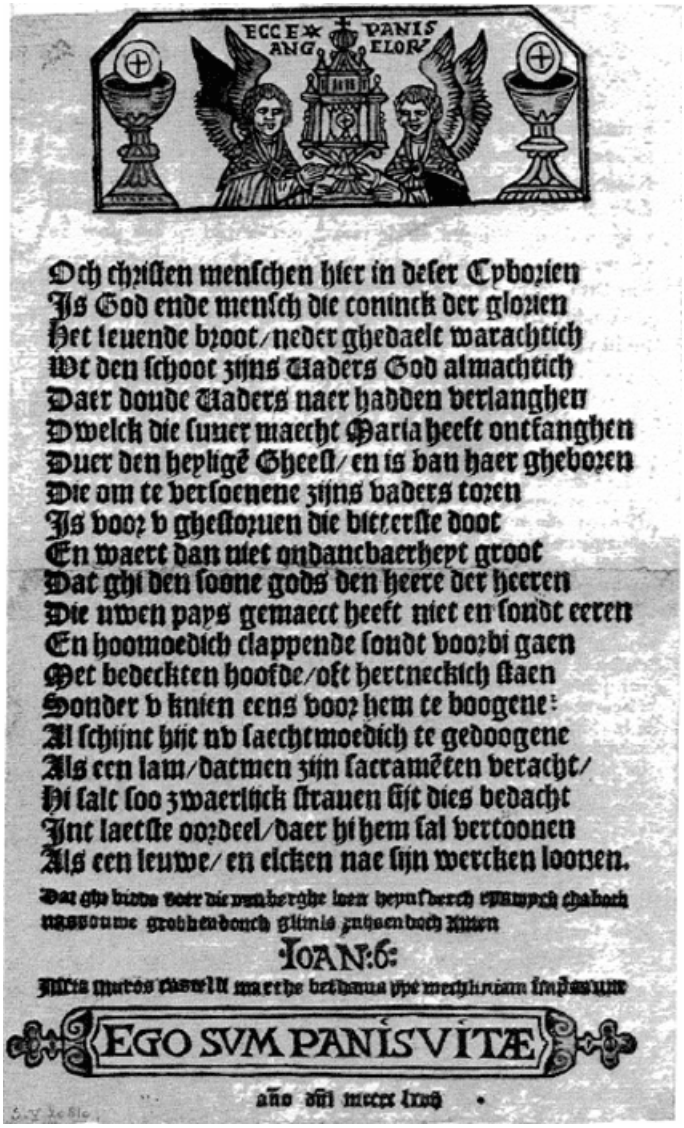
herhalende kringloop uitbeeldt en niet aan een definitief slot toekomt[36]. Ondanks deze overeenkomsten vormt de reeks tekeningen echter toch een op zich zelf staand geheel, dat zeer interessant is door de wijze waarop de klassieke thema's uitgebeeld worden volgens de opvattingen en de smaak van de tijd en ook door de vlotte, soms virtuose tekenstijl, waarbij de vlugge penseelvoering van Otto Vaenius en de beweeglijkheid van zijn figuren de barok aankondigen. In alle opzichten geven de negen tekeningen een goed beeld van zijn kunst.

‘Venationum novem archetypa’, neuf scènes de chasse allégoriques par Otto van Veen

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale a acquis en 1970 un album formé en 1781 par le secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, afin de l'offrir à Joseph II lors de sa visite de la ville.

La partie centrale de l'album, la plus importante, est constituée par un recueil ancien de neuf dessins d'Otto van Veen accompagnés de textes latins écrits vraisemblablement par l'artiste lui-même. Ces dessins présentent une suite de neuf scènes de chasse allégoriques, où Diane, Vénus, Junon, Minerve, Mars, Ploutos, Penia, Chronos et Jupiter poursuivent les humains et s'efforcent de s'en emparer. Diane, la déesse de la chasse et le symbole de la chasteté, est vaincue par Vénus et celle-ci l'est par Junon, la déesse distribuant sceptres et couronnes; mais le sage se détourne et cherche protection auprès de Minerve et des Muses et aspire à la gloire immortelle représentée par Pégase. Mars, fils de Junon, est suivi de Ploutos, le dieu aveugle et boiteux de l'argent. Penia, la Pauvreté, lui succède, mais peut également succéder à Vénus, Junon ou Mars. Chronos fait tout disparaître, même la Renommée; mais la Virtus, représentée selon le modèle classique, et six vertus conduisent les hommes vers Jupiter qui les convie au repas des dieux. Parfois la représentation des dieux et des déesses est étroitement fidèle aux canons classiques, mais elle est parfois aussi enrichie d'éléments postérieurs. L'ordre des personnages fait penser entre autres aux ‘Triomphes’ de Petrarque et au ‘Circulus vicissitudinis rerum humanarum’, suite moins connue; cependant l'ensemble porte incontestablement la marque personnelle d'Otto van Veen.

36 In de Antwerpse Ommegang van 1561 (cf. noot 28), volgden na de wagen van de Vrede, die als haar kind opnieuw de Rijkdom bij zich heeft, de gebruikelijke scènes van het Laatste Oordeel. Misschien mogen we aan de reeks van acht door Maarten van Heemskerck voor de Circulus ontworpen gravures een negende niet door Hollstein beschreven prent uit 1564 met het Laatste Oordeel toevoegen (prentenkabinet Kon. Bibl. Brussel).


ECCE PANIS
ANG ELOR
Och chriſten menſchen hier in deſer Cyborien
Is God ende menſch die coninck der glorien
Het leuende broot/neder ghedaelt warachtich
Wt den ſchoot zijns Vaders God almachtich
Daer doude Vaders naer hadden verlanghen
Dwelck die ſuuer maecht Maria heeft ontfanghen
Duer den heyligē Gheeſt/en is dan haer geboren
Die om te verſoenene zijns baders toren
Is voor v ghelooruen die bitterſte doot
En waert dan niet ondanckbaerheyt groot
Dat ghi den ſoone gods den heere der heeren
Die uwen pays gemaect heeft niet en ſoudt eeren
En hoomoedich clappende ſoudt voordi gaen
Met bedeckten hoofde/oft hertneckich ſtaen
Sonder v knien eens voor hem te boogene:
Al ſchijnt hijt vv laechtmoedich te gedoogene
Als een lam/datmen zijn ſacramēten veracht/
Hi ſalt ſoo zwaerlick ſtrauen liſt dies bedacht
Int laetſte oordeel/daer hi hem ſal vertoonen
Als een leuwe/en elcken nae ſijn wercken looncn.
IOAN:6:
EGO SVM PANIS VITÆ
año dñi mccc lxxij
PL. 1. Ecce panis angelorum

Une dernière hypothèse (?) au sujet de l'*ecce panis angelorum* du couvent de Béthanie (Malines) portant le millésime 1467[1]

par Marie Mauquoy-Hendrickx
(Bruxelles)

À première vue, on pourrait croire qu'il ne reste plus rien à dire au sujet de cette feuille[2], après les savantes études qui lui furent consacrées jusque tout récemment (pl. 1).

Pourtant une hypothèse n'a pas encore été publiée, hypothèse qui présente l'avantage de résoudre certaines contradictions et qui mettra peut-être un point final aux polémiques qui ont duré tant d'années.

La présentation de cette estampe (avec d'autres documents) par Henry Cordemans de Bruyne, en 1895[3], suivie d'un débat au Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Malines, du 8 au 11 août 1897, fut le point de départ d'une

1 Je tiens à remercier tous mes collègues qui ont montré de l'intérêt pour mes recherches et qui ont apporté leur collaboration lors de divers contrôles, en particulier: M.G. Colin, conservateur de la Section des Livres précieux, M.M. Wittek, conservateur de la Section des Manuscrits et conservateur en chef a.i. et M.J. Deschamps.

2 Acquise - à titre de curiosa - pour le Cabinet des Estampes, en 1957, par M. Lebeer qui n'avait jamais accepté le point-de-vue de Cordemans, son possesseur jusqu'à cette date.

3 'Bibliographie malinoise. Histoire de l'art typographique à Malines et Bibliographie raisonnée de ses productions' dans *Bulletin du Cercle archéologique et artistique de Malines*, T. VI, 1895, pp. 1-111 (y compris les textes annexes). Avec reproduction.

controverse dont on trouve un excellent résumé dans le rapport de J.-Th. de Raadt[4]. En effet, Paul Bergmans, à l'époque bibliothécaire-adjoint à l'Université de Gand, et l'un des plus sagaces connaisseurs des incunables des Pays-Bas, s'insurgea immédiatement contre les conclusions de Cordemans. Depuis, nombreux sont les auteurs qui se sont occupés de cette estampe, ou plutôt des textes qu'elle illustre. D'autres, la passant sous silence dans des ouvrages traitant de l'histoire de l'imprimerie, ont pris position sans expliquer pourquoi. En 1962, H.D.L. Vervliet[5] a exposé en détail l'état de la question, apportant des arguments qui avaient manqué jusque là. Pour être compréhensible, force m'est de résumer à mon tour le problème et de reprendre des éléments de son article auquel le R.P. Heireman[6] vient d'ajouter de précieuses informations que j'expose sommairement.

L'*Ecce panis angelorum* se compose de deux groupes de parties bien distinctes qui s'insèrent les unes dans les autres.

I. Premier groupe (composé d'éléments xylographiques et d'éléments typographiques).

1°) Tout en haut, une vignette oblongue (46 × 123 mm.) aux angles supérieurs coupés, encadrée d'un filet simple en bas et double le long des autres côtés. Elle figure un ostensoir contenant le Saint-Sacrement présenté par deux anges en buste, vêtus d'une chape; à gauche et à droite, un calice avec une hostie apparente. De part et d'autre de l'ostensoir, les mots ECCE PANIS ANG ELOR (R barré = RVM), gravés dans le même bois.

4 Dans *Jadis*, T. II, 1898, pp. 36-42. Avec reproduction.

5 H.D.L. Vervliet, 'Een onderzoek naar de vermoedelijke datum van de planodruk "Ecce panis angelorum" uit het klooster Bethanië nabij Mechelen (1467?)' dans *Handelingen XVI der Koninklijke Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 1962, pp. 433-441 (donnant la bibliographie et reproduisant une partie de la typographie).

6 R.P. Kamiel Heireman, S.J. 'Le prétendu atelier malinois', Notice du n° 242 du catalogue de l'exposition *Le cinquième centenaire de l'imprimerie dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^er^, 1973, pp. 538-542, pl. 147. Avec reproduction et donnant la bibliographie. idem. *De vijfhonderdste verjaring van de boekdrukkunst in de Nederlanden*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. 1973, pp. 538-542, pl. 147. Avec reproduction, donnant la bibliographie.

2°) Vers le bas de la feuille, la référence biblique également gravée sur bois:. IOAN: 6: Le N est surmonté d'un très petit tilde, placé fort haut, qui n'est guère ou même pas visible sur les reproductions.
3°) Plus bas, un cartouche xylographique contenant les mots EGO SVM PANIS VITAE (également gravés sur bois)
4°) Entre la vignette et la référence, il y a un texte typographique, de vingt vers latins, relatif au culte du Saint-Sacrement et à l'indifférence des fidèles[7].

Ces quatre parties forment un ensemble équilibré. Aussi peut-on considérer comme certain que la feuille se présentait ainsi à l'origine. Rien dans le style de la vignette ne permet de la classer parmi les xylographies du XV^{e} siècle, ce que fit pourtant Cordemans sur la foi de la date 1467 qui apparaît plus bas. Le papier, sans filigrane, est de beaucoup postérieur à 1467. La feuille (probablement très longtemps pliée) se compose de deux parties soigneusement recollées dont l'une semble avoir souffert d'un traitement différent: celle du haut est plus blanche mais comporte une tache, tandis que la moitié inférieure semble souillée (peut-être a-t-elle été exposée davantage à l'air). Fait troublant, le texte ne se devine guère au verso de la première alors qu'il est très apparent au verso de la deuxième, sans que j'en puisse proposer une explication plausible.

II. Deuxième groupe (composé d'un texte en quatre lignes)

1°) Deux lignes entre le grand texte et la référence IOAN: 6:
2°) Une ligne entre cette référence et le cartouche
3°) Une ligne sous le cartouche

C'est sur le contenu de ces quatre lignes que Cordemans fondait l'essentiel de sa thèse, car, pour lui, toutes les parties de la feuille étaient contemporaines.

Ce sont ces quatre lignes ajoutées qui provoquèrent le plus d'objections. Dès le premier coup d'oeil, elles apparaissent pourtant comme une addition insérée tant bien que mal dans un espace trop restreint, non sans rompre l'harmonie de la disposition première.

7 Voir le commentaire du R.P. Ampe, à la suite de l'article de H.D.L. Vervliet, pp. 442-443.

Les encres employées sont nettement différentes. L'encre du premier groupe est conforme à celles utilisées couramment pour imprimer des gravures sur bois et des textes typographiques. Au contraire, celle qui servit pour les quatre petites lignes a un aspect insolite et paraît contenir un produit bizarre (genre mine de plomb écrasée ou noir servant au nettoyage des poêles). Vues à la perpendiculaire, les deux encres se ressemblent vaguement, mais en oblique, face à la lumière, la dissemblance est éclatante: celle des quatre petites lignes est terne et grisâtre alors que celle des autres parties garde un aspect normal. Mais ce n'est pas le seul point peu orthodoxe. Le R.P. Heireman a mis l'accent sur les éléments prouvant que ces lignes sont en surcharge, donc nettement imprimées par dessus l'ancienne impression, mais aucune reproduction ne permet une telle constatation et encore moins lorsque le cliché a été soigneusement retouché. De plus, il a parfaitement analysé les anomalies typographiques: mélange de deux corps, mauvais alignement, emploi fautif de certains caractères (s rond final pour un s long au milieu d'un mot), etc.

Cordemans[8] considérait ces quatre lignes comme une impression tabellaire (texte xylographique), ce que confirme formellement le R.P. Heireman. D'autre part, pour W. Godenne[9], 'il ne s'agit pas de xylographie mais de caractères mobiles et en métal' et H.D.L. Vervliet a pu tout aussi formellement identifier les caractères mobiles en question. On verra plus loin ce qu'il faut en conclure.

Les deux premières lignes additionnelles contiennent une demande de prières: *Dat ghi bidde voer die van berghe loen heynsberch ryswyck chaboth nassouwe grobbendonck glimis ruysenboch Amen.*

À Paul Bergmans qui s'étonnait de l'absence de prénoms dans cette énumération, Cordemans répondait qu'il s'agissait des noms des familles de religieuses (ou demoiselles retirées à Béthanie) qui

8 Cordemans, *Op. cit.*, p. 23.

9 W. Godenne, 'In memoriam Henry Cordemans de Bruyne (1866-1956)' dans *Handelingen van de koninklijke Kring voor Oudheidkunde van Mechelen.* T. XVI 1956, pp. 16-39 et surtout 'Deux gravures anciennes du couvent de Béthanie fondé en 1421 à Malines' dans les mêmes *Handelingen...* pp. 61-73. L'auteur a été le seul à signaler la différence entre les deux moitiés de la feuille et à constater que l'inscription de *Jésus dans la maison de Lazare* a été légèrement retouchée à la plume.

auraient fondé des anniversaires pour leurs plus proches parents décédés. Il faudrait traduire: 'Priez pour ceux des maisons de Bergen-op-Zoom, etc.'[10]. Les deux autres lignes concernent l'endroit où la pièce est censée avoir été imprimée et la date: *Intra muros castelli marthe Bethania ppe mechlinam impssum añ dñi m cccc lxvij.*

L'expression 'Intra muros castelli marthe' paraît bien étrange, non du fait qu'un couvent n'est pas, à première vue, un castellum[11], mais parce que le couvent des chanoinesses régulières de Saint-Augustin n'est pas connu sous le vocable de sainte Marthe mais sous celui de Notre-Dame. C'est ce que prouve une xylographie coloriée: *La Déposition de croix* (pl. 2) non dépourvue de charme dans sa naïveté. Louis Lebeer l'a décrite et commentée[12]; il la date de vers 1500 en raison de la technique et aussi de l'encadrement dans le genre de ceux qu'on trouve dans les xylographies et dans les miniatures de cette époque. Au bas de l'estampe on lit: *Tonser liev vrouwen te Betanie.*

Cette mention (gravée en même temps que la composition et l'encadrement de fleurs qui l'entoure) ne se rapportant pas à la scène représentée, ne peut concerner que la provenance, à savoir le couvent de Notre-Dame, de Béthanie.

On pourrait objecter qu'il n'est pas certain qu'il s'agisse du couvent de Béthanie près de Malines, puisqu'il y en eut d'autres dans les Pays-Bas. Mais pour Béthanie hors-les-murs de Malines (près de la porte d'Adegem), l'appellation 'Tonser liev vrouwen' est confirmée par une mention contemporaine sur le feuillet de garde d'un manuscrit de 1457, conservé à la Bibliothèque royale Albert I^{er}: 'Dit boeck hoert toe den cloester tot onser liever vrouwen te

10 J.Th. de Raadt, *Op. cit.*, p. 41.

11 En 1467, castellum pouvait avoir de nombreux sens, outre sa signification classique, par exemple village, demeure construite en pierre, simple maison. De plus, l'emploi du mot pouvait se justifier du fait que le couvent avait pour origine un castel donné par la fondatrice, Marie de Bautersem (fille du seigneur de Bergen-op-Zoom, veuve de Guillaume de Petershem), en 1421.

12 L. Lebeer, 'De graveerkunst te Mechelen' dans *Mechelen de heerlijke*, Malines, 1947, p. 456; Il acheta cette pièce pour le Cabinet des Estampes de Bruxelles, en 1933 (du marchand anversois Van Overloop qui l'avait probablement acquise dans une vente à l'étranger).

PL. 2. La déposition de croix

PL. 3. Jésus et sa Mère dans la maison de Lazare

bethanien buten mechelen'[13]. Quant à la date de 1467, Cordemans s'appuie sur elle pour affirmer que Malines fut le siège d'une imprimerie au moins sept ans avant Alost. Si sa théorie avait été exacte, la Belgique aurait pu s'enorgueillir d'avoir été l'un des premiers pays (après l'Allemagne et l'Italie) où une imprimerie aurait été installée. Dans ce cas, Malines aurait eu l'honneur de venir au sixième rang des villes qui en possédèrent une (en même temps que Rome).

Cordemans fait encore état de textes d'archives capitaux pour sa thèse. L'estampe ne venait donc que les confirmer. En résumé, il s'agit d'abord de l'inventaire de la succession de Jacqueline de Heinsberg[14] dans lequel sont mentionnés 'neuf blocs de bois à imprimer des images et quatorze blocs de pierre portant une empreinte, ainsi qu'un appareil pour imprimer des textes et des images...'[15]. Cordemans y voit la preuve que le couvent possédait un atelier d'imprimerie (encore qu'il ne soit nullement question d'un stock de caractères ni des divers accessoires nécessaires).

Delen[16] interprétait, non sans vraisemblance, l'expression *unum instrumentum ad imprimendas...* par frotton, ustensile qui servait à imprimer les estampes (qu'elles comportassent un texte ou non), gravées sur bois, telle la *Déposition de croix* mentionnée plus haut.

La présence de pierres soulève un problème de plus, car il n'est pas question de gravure sur pierre avant le XIX^{e} siècle et il ne faut certes pas songer - comme le firent certains auteurs - à un ancêtre de la lithographie! Toutefois le R.P. Heireman propose une solution à laquelle personne n'avait pensé. Il rappelle que dans les couvents malinois, on avait l'habitude de fabriquer des *jardins clos* en terre cuite, comportant l'une ou l'autre inscription[17]. Ainsi

13 J. Deschamps, *Middelnederlandse Handschriften uit Europese en Amerikaanse Bibliotheken*, *Tentoonstelling*, N^{o} 62 du catalogue: *Koenraad van Eberbach Narratio de initio cisterciensis ordinis sive exordium magnum ordinis cisterciensis.* Ms., n^{o} 12166.

14 Cordemans, *Op. cit.*, 40-59. Inventaire dressé le 7 mars 1466. Texte latin et traduction française. Edward Van Even (*L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870, p. 104) possédait cet inventaire et l'avait déjà signalé à propos d'épreuves tirées à la presse.

15 Cordemans, *Op. cit.*, pp. 54-57.

16 A.J.J. Delen, *De grafische kunsten door de eeuwen heen*, Anvers-Amsterdam, 1956, p. 40.

17 R.P. Heireman, *Op. cit.*, p. 541.

s'expliquerait le mot *formerijen* qui apparaît dans l'inventaire, constituant une nouvelle preuve aux yeux de Cordemans, car ce dernier y voit un mot forgé d'après *formen* (formes d'imprimerie) tout comme *printerij* dérive de prenten[18]. Au contraire, pour le R.P. Heireman, tout le matériel aurait servi à la fabrication de jardins clos. Cette conclusion n'exclut naturellement pas l'existence d'un atelier où l'on imprimait, à l'aide d'un frotton ou au moyen d'une presse, des estampes du genre de la *Déposition de croix.* De toute manière, l'inventaire ne vient pas au secours de Cordemans. Lui-même d'ailleurs s'appuie surtout sur la chronique: 'D'après le témoignage formel de la chronique... l'on construisit de la fin de l'année 1463 au début de l'année 1464... des locaux destinés à l'installation d'une imprimerie. En l'année 1464, un bâtiment, spécialement construit à cette fin fut affecté exclusivement à "l'usage des copistes et à l'installation d'un atelier typographique"[19]. Il affirme encore que "non seulement le matériel xylographique qui figure dans l'inventaire y fut conservé, mais promptement complété par l'adjonction de caractères mobiles..."[20].

On le voit, de proche en proche, Cordemans devient de plus en plus affirmatif, à partir de textes parfois vagues qu'on peut interpréter autrement que lui.

Bergmans[21] émit aussi l'hypothèse qu'un *c* avait été omis involontairement ou non encré dans la date qui aurait donc été 1567 et non 1467 (il y a en effet, un petit espace entre le dernier *c* et le *l*).

Cordemans repousse cette solution en affirmant qu'en 1566 "les gueux firent irruption dans le couvent (délaissé par les soeurs qui s'étaient réfugiées dans la ville de Malines) détruisirent la plus grande partie de l'édifice, pillèrent et saccagèrent le reste". La mémoire de Cordemans était défaillante ou son information erronée (il ne publie pas le passage de la chronique relatif à ces événements), car H.D.L. Vervliet constate dans la *Chronique* de Béthanie, en cette année, que les religieuses rentrèrent dans leur couvent au bout de

18 Cordemans cité par De Raadt, *Op. cit.*, p. 40, 1re objection.
19 Cordemans, *Op. cit.*, p. 13.
20 Cordemans, *Op. cit.*, p. 24.
21 Cité par De Raadt, *Op. cit.*, p. 41, 6e objection.

treize jours et réparèrent les dégâts, les frais de réparations et d'entretien dépassant les 91 florins[22]. Les grands dégâts ne se produisirent que plus tard.

C'est encore H.D.L. Vervliet qui retrouve, enfin, les caractères typographiques des inscriptions: Bergmans n'avait pas cherché assez loin! Apparemment parce qu'il ne s'était intéressé qu'aux grands caractères, considérant les lignes additionnelles comme xylographiques.

Ceux du grand texte n'ont pas été en usage avant 1536[23] et servirent pendant longtemps encore, ce qui concorde parfaitement avec l'époque assignée à la vignette de l'*Ecce panis angelorum.*

Quant aux petits caractères, ils furent si courants, à partir de 1492, que les deux tiers des imprimeurs de post-incunables les possédèrent[24]. Ils furent utilisés jusque vers 1560 et peut-être même plus tard (en 1767, un jeu de matrices fut vendu à Joh. Enschedé et est encore en possession de la firme qui porte son nom).

Reste à concilier le point de vue de ceux qui considèrent les quatre lignes additionnelles comme gravées sur bois et l'opinion de ceux qui y reconnaissent des caractères typographiques dont l'existence est prouvée. De l'avis de M. Lebeer, l'ajouté en quatre lignes ne date ni de 1467, ni de 1567, mais bien du XIX^{e} siècle!

Un faussaire a gravé ou fait graver les quatre lignes litigieuses. Comme il lui fallait un modèle, il choisit les caractères gothiques les plus anciens qu'il pût trouver, en se trompant faute d'être assez expert en la matière. Une autre éventualité demeure possible: disposant de caractères dépareillés, usés et abîmés, il aurait composé ou fait composer le petit texte en imprimant les lettres *une à une* avec toutes les anomalies que l'on sait. Il utilisa donc l'un des deux systèmes pour "compléter" le texte typographique d'une estampe qu'il prenait lui-même pour une gravure du milieu du XV^{e} siècle, ou qu'il croyait pouvoir faire passer pour telle. Teinté de connaissances linguistiques, il n'était pas assez érudit pour éviter des erreurs. La Chronique de Béthanie lui servit à élaborer un texte probant assez court pour être placé dans l'espace disponible. C'est

22 "meer dan xci gulden"
23 Vervliet, *Op. cit.*, pp. 437-438.
24 Vervliet, *Op. cit.*, p. 438.

pour cela qu'il supprima les prénoms contrairement à l'usage du XV^{e} siècle. Il reprit les noms

1°) de la fondatrice en 1421, Berghe (= Marie de Bautersem, fille du seigneur de Bergen-op-Zoom);
2°) de la plus grande bienfaitrice du couvent, considérée comme une seconde fondatrice (celle qui créa un scriptorium et légua le matériel énuméré plus haut): Loen Heynsberch (= Jacqueline de Looz-Heinsberg, soeur de l'évêque de Liège);
3°) des deux demoiselles qui l'accompagnèrent: Christine van Rijswijck et Jeanne Chaboth;
4°) d'autres demoiselles arrivées au couvent de Béthanie en 1455: Odile de Nassau, nièce de Jacqueline de Looz; Catherine van Grobbendonck (alias Brants); Ysabelle de Glymes, fille du seigneur de Bergen-op-Zoom et Gertrude van Ruysenborch.

À noter que, sauf celui de la fondatrice, tous ces noms figurent dans la Chronique, dans le même ordre et très proches les uns des autres. Cordemans considère cette énumération comme la preuve de la valeur du texte de l'estampe. Il faut plutôt y reconnaître la source des informations du mystificateur.

Mais d'où provient la mention “Intra muros castelli marthe bethania ppe mechlimiam” (qui n'apparaît pas dans la Chronique)? D'une autre estampe sortie des ateliers de Béthanie-lez-Malines, à part les mots “Intra muros” (pl. 3). Il s'agit de *Jésus et sa Mère dans la maison de Lazare*[25]. Cette fois la gravure a été exécutée

25 W.L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, T. V, 1928, n^{o} 2219.
Il mentionne un exemplaire dans la collection G. von Rath à Krefeld (provenant de la collection d'Arenberg), vendu en 1939 à Leipzig par la firme C.G. Boerner (catalogue 202, n^{o} 134, avec pl.) à Mme Emmy Feisenberger (Elisabeth Allee 18, Leipzig W. 31; décédée le 24 avril 1958 à Bonn - Bad Godesberg et dont je n'ai pu retrouver les héritiers, car la déclaration n'a pas été conservée par l'Administration des Finances).
Schreiber cite par erreur la plaque dans la collection Cordemans (il l'a confondue avec celle de SS. *Crépin et Crépinien*). Il omet de signaler que déjà en 1870, un exemplaire du Christ chez Marthe et Marie appartenait à Auguste de Bruyne (cf. E. Van Even, *op. cit.*, p. 105) avant de passer dans les mains de Cordemans.
F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, *Engravings and Woodcuts*, *c. 1450-1700.* T. XIII, p. 92 (Maître malinois c. 1500).
L'autre épreuve - considérée jadis comme unique - avait appartenu à Auguste de Bruyne. À la vente de la collection de ce libraire-bibliographe (n^{o} 1551) elle fut acquise par le collectionneur bruxellois Auguste Coster. Ensuite Cordemans de Bruyne la racheta (après 1895) et ses héritiers la vendirent au Cabinet des Estampes en 1957, en même temps que l'*Ecce panis angelorum*. L. Lebeer (*op. cit.*, p. 456, reproduction p. 455), après l'avoir commentée, la date de la fin du XV^{e} siècle.

sur métal, mais à la manière d'une xylographie (Metallschnitte). La scène se passe dans un avant-corps à colonnettes, avec des arcatures formant de grandes baies. Au milieu, le Christ et la Vierge sont assis entourés de Lazare et de ses soeurs. À droite s'affaire une servante, nommée Marcella, près d'une cheminée pourvue d'une crémaillère à laquelle est suspendue une marmite. Marthe semble être venue de la cuisine. Elle essaie de faire se lever Marie qui est assise, un livre sur les genoux, aux pieds du Christ. À gauche, près de Lazare et de la Vierge, un groupe de saints et de saintes remplit tout l'espace jusqu'au fond; *Lazarus* est gravé sur un phylactère aux pieds de l'ami de Jésus, de même que *Celidoni*'[26] sur un autre phylactère, aux pieds du saint tout proche, au premier plan.

Tout l'intérêt de cette estampe que les auteurs datent de la fin du XV^{e} ou du début du XVI^{e} siècle, réside dans l'inscription gravée en haut et en bas. Dans la marge inférieure, on lit: *Ex bethania ppe* (propre) *mechliniam tradit*^{r} *pressa*[27], tandis qu'au sommet de l'avant-corps, il y a *Castellum marthe bethania.* Ces derniers mots ne sont point relatifs au couvent malinois mais bien à la demeure de Lazare à Béthanie, en Palestine. Il semble que le faussaire se soit inspiré des deux textes pour inventer de toutes pièces la troisième des lignes litigieuses.

Il n'y avait plus qu'à ajouter une date raisonnablement antérieure à 1473, pour créer le plus ancien document typographique des Pays-Bas!

Quant à l'identité du mystificateur, il faut renoncer à la trouver, car Cordemans ne livre pas assez de renseignements sur l'origine de l'*Ecce panis angelorum.* La feuille, dit-il, fut découverte en 1894

26 Chelidionius que d'anciens auteurs ont lu *Celidomus* (demeure céleste), lecture que rejette M. Wittek.

27 La presse qu'évoque ce mot peut être de beaucoup postérieure à 1467. Cordemans cite (*op. cit.*, p. 31) encore un texte de la Chronique en 1696, où l'on relate que Soeur Madeleine de Vriendt travaillait jour et nuit et s'occupait soigneusement de l'impression d'images...

par ‘l'effet du plus grand hasard. Ayant remis il y a un an, à notre relieur, M. Beckers quelques vieilles reliures veuves des livres en vue de la préservation desquels elles furent exécutées, afin de faire utiliser le parchemin qui les recouvrait à la restauration d'un incunable pareillement relié de vélin, l'on trouva dans l'une d'elles, collée entre le carton et le vélin, la rarissime impression ci-dessus décrite. Grâce au flair de M. Beckers,... le précieux feuillet échappa aux ciseaux de l'ouvrier et me fut fidèlement restitué’[28]. D'où provenaient ces reliures[29]? Qui fut témoin de la trouvaille?

Ces questions restent sans réponses. Mais peu importe: la découverte sensationnelle d'une feuille prouvant l'existence d'un atelier d'imprimerie en 1467 reposait sur une falsification, qu'un chauvinisme local, ne manqua pas d'accréditer en induisant en erreur ceux qui connaissaient mal les objections de Bergmans.

Si l'*Ecce panis angelorum* a beaucoup perdu de son intérêt, celui des deux estampes authentiques provenant des ateliers de Béthanie sort accru de la présente ‘enquête’. Sans l'une d'elles, on n'aurait pas pu se rendre compte d'une des sources des lignes additionnelles. D'autre part, toutes deux sont de précieux témoins d'un fait qui n'est pas unique mais qui est assez rare: la présence de l'indication de la provenance. M. Lebeer a signalé quelques xylographies du dernier quart du XV^{e} siècle munies d'inscriptions du même genre. L'une fut imprimée à Bruxelles chez les soeurs grises (appelées Bethlehem); les autres furent imprimées à Vilvorde[30]. À leur sujet, il commente le fameux texte de l'inventaire et constate que rien n'exclut que ‘l'outil à imprimer’ ait été une presse (et non un simple frotton). Comme on n'y découvre aucun outil ayant pu servir à la gravure proprement dite, il croit que cette constatation implique peut-être que ‘la fourniture des formes appartenait à des ateliers spécialisés et que le couvent ne s'occupait que de l'impres-

28 Cordemans, *Op. cit.*, p. 24, n. 1.

29 Peut-être d'un lot (n^{o} 3077) de vieilles reliures vendues à Cordemans, lorsque fut dispersée la collection d'Auguste de Bruyne dont il devait bientôt épouser la fille. À noter qu'un autre lot (n^{o} 3075) échut au relieur Beckers. Cf. W. Godenne, *Deux gravures...*, p. 66, n. 4.

30 L. Lebeer, ‘Le dessin, la gravure, le livre xylographique et typographique dans *Bruxelles au XV^{e} siècle*, Bruxelles, 1953, pp. 208 à 212.

sion des images en vue de leur dispersion, de leur édition pourraiton dire'[31].

Même si la taille des bois était exécutée dans des locaux du couvent, rien n'empêche de supposer que les religieuses aient eu recours à des salariés, se réservant seulement l'impression. Dans l'état actuel de nos connaissances, il serait vain de vouloir trancher la question. Un seul point reste acquis: elles procédaient ellesmêmes au coloriage[32]. En tout cas les religieuses de Béthanie indiquaient parfois - ou toujours? - que provenaient de leur couvent les estampes qu'elles vendaient ou distribuaient en grandes quantités.

Il ne faut pas s'étonner qu'il ne subsiste que deux compositions munies de la preuve qu'elles proviennent de Béthanie. Il est en effet admis que les images pieuses de par leur fragilité et de par leur utilisation souvent quotidienne des années durant, étaient vouées à la destruction. Compte tenu des pertes, celles qui ont échappé ne représentent donc qu'une très petite partie du tirage et une proportion encore plus infime de la production totale. Elles n'en sont que plus précieuses.

Quant à l'*Ecce panis angelorum*, plus rien n'empêche de douter qu'il ait quoi que ce soit de commun avec le couvent de Béthanie.

31 L. Lebeer, *Op. cit.*, p. 212 (fin de la note 2 de la p. 211).

32 Pr. Verheyden, 'Het boekwezen', dans *Mechelen de heerlijke*, Malines, 1947, p. 489. Après avoir résumé le problème de l'existence d'un atelier malinois, il cite un texte intéressant, extrait de la Chronique de Béthanie, relatant qu'en 1515 Soeur Johanna Donckers coloriait avec grand zèle toutes les images religieuses ('printerye') travaillant de jour et de nuit.

Een recente hypothese omtrent de ecce panis angelorum van 1467 in het klooster van Bethanie (Mechelen)

H. Cordemans de Bruyne beschouwde de *Ecce panis angelorum* als een homogeen geheel waarvan het jaartal volgens hem het bestaan bewees van een Mechels drukkersatelier dat ouder zou zijn dan dat van Dirk Martens te Aalst. P. Bergmans weerlegde deze stelling, maar kon geen afdoende bewijzen voor zijn standpunt aanvoeren. Op zijn beurt toonde H.D.L. Vervliet inmiddels aan, dat het gebruikte lettertype van een veel latere datum dan 1467 is. Zoals de E.P.K. Heireman vervolgens omstandig bewees, vormen de vier regels in kleine letter een latere toevoeging. Heel waarschijnlijk werden deze regels, geïnspireerd door oorspronkelijke historische teksten (waarnaar Cordemans ter staving van zijn theorie verwees), in de loop van de 19de eeuw toegevoegd aan een tekst uit de 2de helft van de 16de eeuw. De vermelding '...Castelli marthe...' werd ontleend aan een prent, die betrekking heeft op het huis van Martha en Lazarus in het Palestijnse Betanië... In zijn onwetendheid heeft de vervalser de naam van de H. Martha verbonden aan het klooster van O.L. Vrouw te Bethanie bij Mechelen.

L'oeuvre d'Israël van Meckenem conservée à l'université de Liège

par Marie-Georges Nicolas
(Liège)

Grand connaisseur et amateur d'estampes, comme de toutes les formes d'art, notre maître et ami Louis Lebeer reviendra souvent à l'idée qu'il exprime par ces mots: 'Je ne crains pas de compromettre la valeur artistique de l'estampe en soulignant sa mission de documentation générale. Sous ce rapport, la vérité ne doit solliciter aucune indulgence... Parmi les millions de gravures conservées dans les grandes collections d'estampes, nombreuses sont celles dont la partie culturelle, voire scientifique, surclasse toutes les autres propriétés. Aussi bien est-ce dans les Cabinets d'estampes qu'il nous est donné de pouvoir étudier et revivre par l'image, l'histoire politique, sociale, militaire, religieuse et folklorique - l'histoire générale - de la civilisation depuis la fin du moyen âge[1].'

On ne peut mieux définir ce que nous apporte Israël van Meckenem (env. 1450-1503). Quelques exemples vont nous permettre de le démontrer.

Examinons les quatre bouches à feu qui se trouvent à droite de la gravure intitulée Judith (L.8.).

Ces pièces d'artillerie sont dessinées avec une précision telle qu'elles constituent un document sur l'art militaire du XVe s.[2]. Les

1 Louis Lebeer, *Du Document au rêve. Entretiens sur les aspects et les domaines de l'estampe par Louis Lebeer*, *Conservateur du Cabinet des Estampes*, *Professeur aux universités de Gand et Liège*, Bruxelles, Simon Stevin, MCMLII, p. 8.

2 A ce propos, consulter Claude Gaier, *L'Industrie et le Commerce des Armes dans les Anciennes Principautés belges du XIIIe à la fin du XVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 395 pp, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CCII.

canons sont constitués par des barres de fer soudées ensemble et maintenues par des cercles de fer. Ils sont posés sur des affûts à roues qui facilitaient le transport et supportaient tant bien que mal l'effet du tir. La génératrice supérieure externe dessinée sur le tube permet la visée et donne ainsi la distance du 'but en blanc' tandis qu'un dispositif articulé sur le prolongement de l'affût sert à modifier quelque peu l'inclinaison de la ligne de feu.

Les armées de Charles le Téméraire utilisaient ces perfectionnements gardés jalousement secrets. Maximilien trouva cette artillerie mobile et efficace dans l'héritage de Bourgogne[3]. Enfin, auprès des canons, nous voyons un marteau et des chambres à poudre. Amovibles, on les dispose à l'arrière du tube contre lequel elles sont maintenues par un coin enfoncé au moyen du marteau[4]. Cette gravure, dans sa précision technique, servira de modèle à Essenwein dans son ouvrage: *Kunst und Kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen National Museums*, pl. LVIII[5].

Si de l'art militaire nous passons à l'étude du costume, la gravure intitulée 'La femme méchante' (L.504) nous donne un exemple - rare d'après François Boucher[6] - du *boulevart* 'court haut de chausses attaché à la ceinture et couvrant seulement l'enfourchure et le haut des cuisses'. Les intérieurs (L.508) sont aussi des documents précieux. Des instruments de musique et les miroirs convexes (L.506) (L.507), une horloge (L.191), c'est toute la vie quotidienne du XVe siècle finissant qu'Israël van Meckenem nous découvre comme le feront d'autres graveurs au long des siècles. Ajoutons les accessoires, le sac à livre[7] (L.52) qui pend à la ceinture

3 Peter Krenn, 'Heerwesen, Waffen und Turnier unter Kaiser Maximilien I' dans *Ausstellung Maximilian I*, Innsbruck, 1969, *Katalog*, pp. 86-91. L'auteur étudie p. 88 l'artillerie que Maximilien a héritée de son beau-père.

4 Des bouches à feu analogues mais dessinées avec moins de précision dans les détails sont reproduites dans *Ausstellung Maximilian I*, Innsbruck, 1969, *Katalog*, pl. 15. Il s'agit d'une gravure du Maître P.P.W. de Cologne qui illustre l'ouvrage de Willibald Pirkheimer, *Schweizer Krieg*.

5 Leipzig, W. Drugulin, s.d.

6 François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965.

7 Voir la reproduction photographique d'un sac à livre dans l'ouvrage de Svend Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Poinat, 1960, p. 80, fig. 30.

de Joachim, et les différentes sortes de chapelets, de la même gravure.

Certes, il n'est pas un dessinateur inspiré. Sous son dessin on sent le travail de l'orfèvre. Mais on peut considérer comme une réussite particulière 'l'Entrelac à la danse mauresque' (L.617) où des personnages gracieux et souples se plient aux courbes des rinceaux dans les feuilles enroulées avec un équilibre parfait et les serpentins qui sont en réalité les rubans de leur costume.

Il faudrait encore insister sur le rôle d'Israël van Meckenem comme intermédiaire entre les artistes de son époque, comme vulgarisateur des thèmes iconographiques. L'étude en a été savamment menée lors d'une exposition tenue à Bocholt en 1972.

Sous la direction du Dr. Elisabeth Bröker, Archiviste de la Ville de Bocholt, une exposition fut consacrée à *Israël van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*[8]. Son oeuvre est comparée à celle du Maître du livre de raison[9] de E.S.[10] de Schongauer[11], de Hans Holbein[12], au Maître WA[13]. Les ornements et la danse mauresque sont étudiés particulièrement[14] ainsi que les rapports avec la plastique des Pays-Bas[15], avec la peinture[16] et avec la décoration des livres russes[17].

Grâces soient rendues à Adrien Wittert qui, en 1903, lègua à l'Université de Liège plus de 100 pièces gravées par Israël van

8 '750 Jahre Stadt Bocholt 1222-1272' - (Heft 3 und 4 der Zeitschrift *Unser Bocholt*). Redaktion des Heftes und Bearbeitung der Ausstellung Stadtarchivarin Dr. Elisabeth Bröker.
9 Lottlisa Behling, 'Israhel van Meckenem als Kopist, insbesondere in seiner Beziehung zum Hausbuchmeister', pp. 2-20.
10 Paul Pieper, I.v.M. und E.S., pp. 21-30.
11 Hella Robels, 'Israhel van Meckenem und Martin Schongauer', pp. 31-50.
12 Fritz Koreny, 'Das Marienleben' des Israhel van Meckenem. Israhel van Meckenem und Hans Holbein d. A., pp. 51-70.
13 Ida E. Vanzijl, Der Meister W. und Israhel van Meckenem, pp. 71-80.
14 Annemarie Winther, 'Zu einigen Ornamenblättern und den Darstellungen des Moriskentanzes im Werk des Israël van Meckenem', pp. 81-100.
15 Heribert Meurer, 'Israhel van Meckenem und die niederrheinische Plastik', pp. 101-110.
16 Gerhard Th. M. Lemmens, 'Einige Bemerkungen über Israhel van Meckenems Verhältnis zur Malerei', pp. 111-122.
17 Norbert Angermann, 'Einwirkungen des frühen deutschen Kupferstichs auf den russischen Buchschmuck', pp. 123-129.

Meckenem dont certaines de grande qualité[18]. Lehrs leur attribue parfois trois étoiles et plusieurs d'entre elles figurèrent à l'exposition de Bocholt.

***

Dans le catalogue que nous présentons aujourd'hui, les gravures sont classées suivant le numéro d'ordre donné par Max Lehrs[19] en y ajoutant la référence à Adam Bartsch[20] et parfois à Max Geisberg[21]. Les numéros d'inventaire sont ceux des gravures conservées au Cabinet des Estampes de l'Université de Liège, les numéros portant la mention Ms indiquent que les gravures sont collées dans des manuscrits qui se trouvent dans les collections de la Bibliothèque générale de l'Université de Liège.

Pour la facilité de la recherche, la table s'inspire de celle de Max Lehrs qui, lui-même, suit le classement adopté depuis le XVIIIe siècle[22]. À cette époque, les collectionneurs et iconographes avaient fixé une hiérarchie des genres: Ancien Testament - Nouveau Testament - Hiérologie - Mythologie - Allégorie - Histoire profane - Sujets de genre - portraits - Ornements - Paysage. La Table qui suit ce catalogue présentera donc les titres suivants: Ancien Testament, Nouveau Testament avec cinq sous-titres: la vie de la Vierge, la vie du Christ, la Passion, le Christ, la Vierge. L'hiérologie se subdivisera en quatre sous-titres: les Apôtres, les Saints, les Saintes, les sujets pieux. Viennent ensuite les sujets profanes, l'alphabet, les objets et les ornements.

18 Max Lehrs, *Geschichte und kritiker Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1906 - ... Bd IX.

19 *Catalogue critique des gravures d'Israël van Meckenem conservées à l'Université de Liège* par Mme M.-G. Nicolas-Goldenberg, s.l.n.d., 20 pp. (Service des Collections artistiques de l'Université de Liège).

20 Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Leipzig, Barth, 1866 - t. VI.

21 Max Geisberg, *Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem*, Strassburg, 1903.

22 François Courboin, *La Gravure en France des origines à 1900*, Paris, Delagrave, 1923, p. 114.

Catalogue critique des gravures d'Israël van Meckenen conservées a l'université de Liège

JUDITH
L.8 IV, B.203.4, G.8
Burin, signé ° Israhel °V°M°
Inv. 10.347: 216 × 319; 218 × 321 f.
Épreuve complétée au-dessus à droite, pli dans le papier, filigrane: P avec fleur, filet, très pet. m.
LA SAINTE VIERGE - Variante
L.16
Burin, non signé
Inv. 10.348: 173 × 109; 177 × 112
Copie en contre partie de Martin Schongauer (L.V. 45.3c).
Belle épreuve, silhouettée; la fin du voile à gauche et la cruche à droite manquent. Le filet est ajouté à la plume. Au bas, monogramme inversé de M.S., filigrane: couronne surmontée d'une croix.
LA NATIVITÉ
L.23 II, B.204.6, G.29.
Burin, signé I°M.
Inv. 10.349: 150 × 144; 155 × 148 pl.; 220 × 179 f.
Copie en contre partie de Martin Schongauer (L.V.4).
Large marge sur trois côtés, fortement coupée et complétée à gauche.
LE GRAND PORTEMENT DE CROIX
L.32 II, B.211.23, G.85
Burin, signé °I°M°
Inv. 10.350: 281 × 421.
Copie en contre partie de Martin Schongauer (L.V.9).
Belle épreuve, filigrane: cruche avec croix, ss. filet ni marge.
LA CRUCIFIXION **
L.41, B.213.27, G.98.
Burin, signé °I°M°
Inv. 10.351: 210 × 143.
Épreuve légèrement recoupée à gauche et à droite, sans filet ni marge.
LA MORT DE LA VIERGE *
L.49 VII, B.223.50, G.124
Burin, signé Israhel °V°M°
Inv. 10.352: 230 × 168.
Copie en contre partie de Martin Schongauer (L.V.16).
Épreuve fort recoupée dans le haut, filets gauche et droit, sans marge.

L'OFFRANDE DE JOACHIM REPOUSSÉE
L.50 II, B.215.30, G.9
Burin, signé ° Israhel °V°M°
Ms. 39, fol. 7 v°: 259 × 182; 272 × 190 pl.
Épreuve collée de travers sur la feuille du ms, traces de couleur brune, cuivre usé (derrière le Grand Prêtre).
PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE ***
L.52, B.215.32, G.13
Burin, signé Israhel °V°M°
Inv. 10.353: 259 × 181; 270 × 189 pl., 319 × 221 f.
Belle épreuve, filigrane: cruche à deux anses au couvercle en fleur de lys, surmontée d'une couronne et d'une fleur, filet, larges marges.
ADORATION DES MAGES ***
L.56, B.216.36, G.34
Burin, signé Israhel °V°M°
Inv. 10.354: 259 × 180; 269 × 181
Belle épreuve, complétée à gauche et à droite, filigrane: P, appart.: timbre ovale, Collection Kerrich, filet, marge inférieure seule.
JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS
L.59, B.217.39, G.41
Burin non signé
Inv. 10.355: 215 × 180
Épreuve fort restaurée, collée sur papier, sans filet ni marge.
Inv. 10.356: 264 × 185; 274 × 189; 284 × 193 f. **
Burin, signé Israhel °V°M°
Bonne épreuve réparée, surtout à gauche, tachée, filigrane: P gothique avec fleur, filet, marges.
LE CHRIST REÇU CHEZ SIMON
L.82 I, G.47
Burin, non signé
Ms. 366, fol. 168: 68 × 48
Épreuve collée sur le manuscrit et encadrée de rouge, mauvais état.
LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE
L.85 I, B.296.16, G.50
Burin, non signé
Ms. 366, fol. 168: 68 × 47
Épreuve collée sur le manuscrit et encadrée de rouge, mauvais état.
LE CHRIST DEVANT PILATE
L.94 I, B.296.21, G.66
Burin, non signé
Ms. 366 fol. 184: 53 × 46
Épreuve collée sur le manuscrit et encadrée de rouge, fort recoupée.

LE CHRIST DEVANT HÉRODE
L.95 I, G.68
Burin, non signé
Ms. 366 fol. 149: 62 × 47
Épreuve collée sur le manuscrit et encadrée de rouge, très mauvais état.
MEMENTO MORI
L.120 I, G.380
Burin, non signé
Inv. 10.356 bis: 67 × 47; 84 × 62 f.
Sur la banderolle: º DIE º QUARE º HIC. Dans la marge inférieure: O º MENSCHE º MAKET º DY º BEREET º DIE º DOET º SAL º KOME ERLTU º WEET º. Dans la marge supérieure droite, inscriptions manuscrites allemande et latine.
Épreuve salie, la trace de la plaque est visible sur trois côtés, filet, larges marges.
LE LAVEMENT DES PIEDS
L.142 VI, B.207.10, G.55
Burin, signé IºM
Inv. 10.357: 208 × 147; 213 × 149
Filet, petites marges, lettre a dans la marge inférieure.
Inv. 10.358: 208 × 146
Épreuve coupée au filet, filigrane: P avec fleur, bord droit réparé.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
L'ARRESTATION DE JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS
L.143 IV, B.207.11, G.62
Burin, signé IM
Inv. 10.359: 208 × 147; 212 × 151 f.
Épreuve aux coins légèrement réparés, filigrane: P avec fleur, appart.: timbre en forme de croix à cinq branches, au centre D; x.A.D. ms à la plume, V.F ms au crayon, filet, marges.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LE CHRIST DEVANT ANNE
L.144 IV, B.207.12, G.64
Burin, signé IºM
Inv. 10.360:204 × 143
Épreuve tachée, légèrement réparée, filigrane: fleur de lys couronnée, au dos inscription manuscrite à l'encre: *Imago*, un mot effacé par une réparation, *passion...*, sur le drapeau porté par les soldats la lettre M.
Lehrs ne la localise pas à Liège mais il signale parmi les enchères: Paelinck (Lüttich 1860) 150 f.
LA FLAGELLATION
L.145 VI, B.207.13, G.73
Burin, signé IºMº
Inv. 10.361: 206 × 146
Épreuve sans filigrane, appart. V.O. ms. au crayon, coupée au filet, lettre a coupée (trace).
Lehrs ne la localise pas à Liège.

LE COURONNEMENT D'ÉPINES
L.146 V, B.207.14, G.76
Burin, signé IM
Inv. 10.362:208 × 145; 211 × 147
Épreuve légèrement réparée, filigrane P avec fleur, filet, très petites marges, lettre C coupée (trace).
Ms 83, fol. 410 r°: 198 × 143
Lehrs ne les localise pas à Liège.
LE CHRIST DEVANT PILATE
L.147 VIII, B.208.15, G.80
Burin, signé I°M
Inv. 10.363:207 × 145; 209 × 147
Épreuve remargée, sans filigrane, inscriptions au crayon au dos: PMn 1839, I.S.Q., C.D.M.F., C.I.V., filet, très petites marges.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
ECCE HOMO
L.148 V, B.108.16, G.78
Burin, signé IM
Inv. 10.364:209 × 146
Épreuve sans filigrane, un dessin au crayon représentant un château-fort est ébauché au dos de la gravure, appart. timbre: lettre gothique trois jambages, coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LE PORTEMENT DE CROIX
L.149 IV (?), B.208.17, G.84
Burin, signé °I°M°
Inv. 10.365: 211 × 147
Épreuve fort réparée, collée sur papier fin, sans filigrane, au dos, timbre: couronne surmontant les lettres enlacées E F.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LA LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST
L.151 VII, B.209.19, G.107
Burin, signé I°M
Inv. 10.366:208 × 145
Filigrane: blason de Champagne surmonté d'une croix, coupée au filet.
Lehrs la localise à Liège uniquement dans les planches de filigranes.
Inv. 10.367:204 × 141 L.151 V
Épreuve collée sur papier de soie, filigrane peu visible (tête de boeuf?), appart. timbre au dos: lettres enlacées B.S. superposées à un timbre antérieur, sans filet ni marge.
Inv. 10.368:208 × 144; 209 × 146 L.151 V
Filigrane: P gothique avec fleur, filet, très petites marges.
Lehrs ne les localise aucune à Liège.

LA RÉSURRECTION
L.152 IV, B. 209.20, G.113
Burin, signé I^{o}M
Inv. 10.369: 210 × 145
Épreuve fort réparée, filigrane: fleur de lys couronnée, coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LES DISCIPLES D'EMMAÜS
L.153 II, B.210.21, G.119 et p. 296
Burin, signé IM
Inv. 10.370:209 × 145
Épreuve réparée, filigrane: P, sorte de paraphe en bas à droite sur un pavé clair, filet refait.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
L'HOMME DE DOULEUR
L.164, B.286.218, G.139
Burin, non signé
Inv. 10.371:126 × 68
Épreuve très défectueuse, réparée en haut et à gauche, filigrane: fleur de lys couronnée, trace de filet inférieur.
L'HOMME DE DOULEUR **
L.166, B.252.136, G.136
Burin, non signé (sign., coupée)
Inv. 10.372:84 × 88
Épreuve coupée dans le haut et sans texte, montée et réparée.
LA MADONE A LA POMME
L.181
Localisée par Lehrs à Liège, est en réalité une gravure de Schongauer décrite dans le tome V n^{o} 39. La Vierge se trouve en effet sur un tertre de gazon et le filigrane représente une cruche avec la croix de saint Antoine.
LA MADONE ET L'ENFANT DANS UNE COUR
L.187 III, B.220.46, G.165
Burin, signé + I^{o}M +
Inv. 10.173; 166 × 115; 170 × 119
Copie d'après Martin Schongauer L.38
La signature n'est pas semblable à celle donnée par Lehrs (^{o}I^{o}M.).
Épreuve sur papier épais, filigrane: cruche avec croix, filet, marges.
Lehrs la localise à Liège uniquement dans les planches de filigranes.
LA MADONE À L'HORLOGE. Variante.
L.192 III, G.177
Burin, signature coupée
Inv. 10.374; diam. 102
Inscription en exergue: AVE ^{o} POTENTISSIMA ^{o} ET ^{o} HUMILIMA ^{o} VIRGO ^{o} MARIA ^{o} AVE ^{o} SAPIENTISSIMA ^{o} ET ^{o} HUILIA ^{o} VIRGO ^{o} MARIA ^{o}

AVE º BENNIGNISSIMA º ET º HUMILIMA º VIRGO º MARIA º GRA º PLENADUS º TECUM º. Pièce ronde, coupée au filet, contrepartie de L.191, extraite d'un manuscrit, essais d'écriture au dos.
LA VIERGE ASSISE SUR UN TRONC ET ALLAITANT L'ENFANT ** Variante.
L.205 I, B.219.43, G.156
Burin, signé, I.M.
Inv. 10.375:99 × 77; 111 × 82 pl.; 137 × 94 f.
Encadrement colorié en partie en rouge, prières manuscrites au-dessus et au dos de l'image, filet, marge.
Collection Le Paige, 1910.
LA PETITE MADONE D'EINSIEDELN
L.212 I, B.287.221, G.175
Burin, sans signature
Inv. 10.376:102 × 68 pl.
Copie en contre partie du maître E.S. (L.68). Belle épreuve coloriée avec larges marges, sans filets.
Collection Le Paige, 1910.
LA VIERGE À MI-CORPS entre SAINT BERNARD ET SAINTE CATHERINE **
L.215, B.300.45, G.178
Burin, signé IºVºMº
Inv. 10.377:253 × 186; 254 × 188
Sur le phylactère: MONSTRATE º TE º EE º MATRE º (le TE est très effacé); la crosse de saint Bernard et le coin d'un livre dépassent le filet gauche. Filigrane: P avec fleur, filet, marge.
LA SAINTE FAMILLE
L.217 II, B.257.48, G.186
Burin, signé ºIºMº
Inv. 10.378:231 × 168
Épreuve réparée coupée à l'encadrement, tout le haut du portail gothique manque, filigrane: blason couronné avec deux fleurs de lys et deux poissons (nº 35), sans filet ni marge.
Lehrs ne la localise pas à Liège mais dans les enchères, il signale: Marx (Leipzig 1876) II, 37, Mk, jetzt in Lüttich.
LA SAINTE FAMILLE À LA SAUTERELLE ***
L.219, B.299.33, G.185
Burin, signé Israhel ºVºMº
Inv. 10.379:235 × 184; 243 × 184
Copie en contre partie de Dürer B.44.
Belle épreuve, coin supérieur droit habilement réparé, filigrane: P. avec fleur, coupée au filet, ne subsiste que la marge inférieure où se trouve la signature.

TRINITÉ MARIALE
L.220 I, B.293.232, G.321
Burin, non signé
Inv. 10.380: 120 × 71; 124 × 77 pl.; 139 × 89 f.
Épreuve en partie coloriée, le a du Sanct(a) Anna est ébauché sous le nimbe de Sainte Anne qui dépasse le filet de même que le coin gauche du manteau, filet, marge complète, Collection Le Paige.
LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST
L.IV.228 (22).II. B.212.25
Burin, signé ^{o}I^{o}V^{o}M^{o}
Inv. 10.432:283 × 208; 286 × 210
Épreuve légèrement réparée, filigrane: cruche avec croix appartenance: timbre rond B.H., filet, petite marge.
Cette gravure appartient à un maître anonyme. Le second état a été retouché par Israhel van Meckenem.
JUDAS THADDÉE **
L.260 I, B.225.58, G.217
Burin, signé ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.381:84 × 54
Copie en contre partie de Schongauer L.52. Épreuve légèrement réparée, coins coupés, sans filets ni marge.
PIERRE ET ANDRÉ (copie)
L.294a, B.228.79, G.238
Copie sur bois du XVIe siècle
Ms. 248, fol. 166/225 v^{o}: 220 × 115
Épreuve coloriée.
SAINT AUGUSTIN
L.305 D.I., B.241.113, G.253
Burin, signé M
Inv. 10.385: 83 × 56
Épreuve réparée, la signature est incomplète parce que la lettre I se trouve sur la pl. du Sanctus Ambrosius (305 C) qui nous manque, coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT CORNEILLE
L.306 A, B.241.114
Burin, non signé
Inv. 10.382: 82 × 54
Appart.: timbre A.E.D. coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT HUBERT
L.306 B, B.241.114, G.254.
Inv. 10.383:82 × 55
Épreuve légèrement réparée, appart.: timbre A.E.D., coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.

SAINT QUIRIN
L.306 C, B.241.114, G.254
Burin, signé I
Inv. 10.384:82 × 55.
La signature est incomplète parce que la lettre M se trouve sur la planche du Sanctus Anthonius, 306 D qui nous manque, appart. timbre AED, coupée au filet.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES
L.308 B, B.289.225
Burin, non signé
Inv. 10.386:75 × 48
Copie en contre partie du Maître W A (L.15), deux plantes à l'avant-plan, filet, très petites marges.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT QUIRIN (sans saint Antoine) **
L.311 II, B.239.110, G.D.M.d.B.p. p. 85.
Burin, signé º Israhel º
Inv. 10.387:158 × 87
Variante en contre partie du 309 B. Épreuve coupée au filet, légères différences dans l'écriture du nom S. QUIRINUS, appart. Lettre gothique U (?).
SAINT ANTOINE
L.315 e
Copie sur bois du XVIe siècle
Ms. 248, fol. 41/47 vº: 231 × 160
ms. 39, premier plat., 243 × 166; 281 × 190 f.
Toutes deux sont coloriées.
SAINT ANTOINE AVEC UN DÉMON ***
L.316 I, B.229.85, G.260
Burin, signé ºIººM
Inv. 10.388: 125 × 73
Belle épreuve légèrement réparée, filet, très petites marges.
SAINT CHRISTOPHE
L.328a
Burin, signé ºIºMº
Inv. 10.389:160 × 102; 162 × 105 f.
Cette oeuvre est une copie trompeuse de L.328, B.231.90. Elle-même est une copie en contre partie d'une gravure du Maître de Raison (L.33).
Épreuve légèrement réparée, filet gauche, inférieur et moitié droit, marges.
Lehrs qui ne la localise pas à Liège, la signale aux enchères Paelinck Bruxelles (1860) à v. Marke à Liège.
Inv. 10.390:160 × 105; 166 × 107 f.

LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE
L.348 IV, B.234.100, G.286
Burin, signé IM
Inv. 10.391: 100 × 77; 106 × 79 f.
Épreuve réparée et complétée au coin supérieur gauche, très petites marges.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN BAPTISTE **
L.366 I, B.205.8, G.299
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.392:210 × 153
Épreuve légèrement réparée sans filet ni marge.
LA DANSE D'HÉRODIADE (moitié gauche)
L.367 IV, B.206.9, G.300
Burin, signé, Israhel v
Inv. 10.393:215 × 156; 216 × 159 f.
Épreuve réparée à la coupure, appart.: timbre A.E.D., filet et marge sauf côté droit.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT LAURENT
L.368. III, B.237.105, G.301 et p. 296
Burin, signé $^{o}I^{o}\ ^{o}M^{o}$
Inv. 10.394: 122 × 73
Épreuve où le carrelage est en partie colorié, réparée, filigrane tronqué (peut-être base de P, coupée au filet).
SAINT MARTIN
L.372, B.239.109, G.305
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.395:158 × 103
Copie en contre partie de Martin Schongauer L.62.
Épreuve réparée du côté gauche, collée sur carton, filet inférieur.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE **
L.383 III, B.323.94 et 298.28
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.396:151 × 205 f.
Épreuve très légèrement réparée, sans filet ni marge.
SAINTE BARBE
L.393 a, B.245.122, G.328
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.397:160 × 107; 168 × 112
Copie trompeuse du 393
Épreuve salie, filet et marge.
Inv. 10.398:160 × 106; 162 × 108
Épreuve plus pâle, filet et marge, appart.: timbre EF surmonté d'une couronne.

Lehrs ne les localise pas à Liège.

SAINTE HÉLÈNE
L.399 I, G.332
Burin, non signé
Inv. 10.399:123 × 72; 139 × 95
Épreuve coloriée, Deux filets, marges complètes, Collection Le Paige.
SAINTE CATHERINE **
L.406 I, B.246.124, G.338
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.400:162 × 111; 164 × 113
Filet et marge.
SAINTE MARGUERITE ***
L.409 I, B.247.129, G.343
Burin, signé $I^{o}M$
Inv. 10.401:162 × 104
Belle épreuve restaurée, sans filet ni marge.
CHRIST DANS LE PRESSOIR
L.416
Burin, non signé
Inv. 10.402:83 × 62 filet extérieur; 98 × 70 f.
Copie en contre partie du Maître du martyre des 10.000 L.86 d (?)
Épreuve fortement restaurée, bords refaits, filets tracés à la plume, traces de couleur rouge sur le Christ, sur la banderolle, inscription manuscrite: TOR: CULAR CALCAVI SOLUS. Dans la marge supérieure, inscription manuscrite: SERMO DE HASSELPACH.
LA SAINTE TRINITÉ
L.417, G.127
Burin, non signé
Inv. 10.403:70 × 52 filet extérieur; 76 × 54 f.
Épreuve brune, deux filets, effacés dans le bas, trous de vers, au dos, papier collé inscription manuscrite écriture gothique moderne, très petites marges.
LES VIERGES SAGES. La troisième
L.421 I, B.264.160, G.372
Burin, signé $I^{o}M^{o}$
Inv. 10404:118 × 81; 121 × 82
Copie en contre partie de Martin Schongauer L.78, épreuve salie, légèrement réparée, appart. timbre rond. B.I. ou B.H., filet, très petites marges.
Lehrs ne la localise pas à Liège, signale dans les enchères; Hausmann (Leipzig 1879) 25 MK.irrig. als B.158, jetzt in Lüttich. S. Sotzmann.
LES VIERGES FOLLES. La quatrième
L.427, B.265.166, G.378
Burin, signé, $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.405:119 × 80; 120 × 82
Copie en contre partie de Martin Schongauer L.84.

Épreuve légèrement reparée, coin inférieur droit déchiré, filet, marge.
Lehrs qui ne la localise pas à Liège; signale dans les enchères: Boerners Aukt.XX. (Leipzig 1876) 36 MK, jetzt in Lüttich.
Projets pour orfèvres: Feuille I. **
A. ECCE HOMO
B. LA VIÈRGE À MI-CORPS SUR UN CROISSANT
C. LA NATIVITÉ
D. L'ADORATION DES MAGES
L.445 A-D, B.261.155, G.352.
Burin, non signé
Inv. 10.407 (1) (2) (3). Diamètre: 42
(1) A et B sur la même feuille: 48 × 103
(2) C feuille: 50 × 51
(3) D feuille: 47 × 46
Bonnes épreuves, sur la feuille D, filigrane: cruche.
PROJETS POUR ORFÈVRES: Feuille 2 ***
CHARLEMAGNE ET SAINTE HÉLÈNE
SAINTE ELISABETH
L.446 E.F., B.258.150, G.356
Burin, signé Israhel
Inv. 10.408: diam. 42
Belle épreuve, les sujets sont gravés dans deux ronds séparés par la signature.
Projets pour orfèvres: Feuille 3.
B. TRINTÉ MARIALE
C. SAINTS COSME ET DAMIEN
D. SAINTE URSULE
E. SAINT FRANÇOIS ET SAINTE CLAIRE
L.447, B.261.154, G.355
Burin, non signé
Inv. 10.408 bis (1) (2) (3): Diamètre 42.
(2) Cet D sont sur la même feuille: 54 × 99
Bonnes épreuves.
Lehrs ne les localise pas à Liège.
PROJETS POUR ORFÈVRES. Feuille 5.B
SAINTE VÉRONIQUE ENTRE SAINTS PIERRE ET PAUL
L.449, B.259.152, G. 358
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 147: diam. 42
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine I
Lehrs ne la localise pas à Liège.
PROJETS POUR ORFÈVRES. Feuille 5 C-F
LES SYMBOLES DES QUATRE ÉVANGÉLISTES.
L.449 II, B.259.152, G.358
Burins, signés Israhel V.M.

Inv. 10.409: diam. 42; 98 × 94 f.
Copies de Martin Schongauer L.72-75. Quatre pièces rondes: les deux supérieures représentent l'ange de saint Mathieu et l'aigle de saint Jean; les deux inférieures, le boeuf de saint Luc et le lion de saint Marc. La signature se trouve entre les deux gravures inférieures, inscription manuscrite au dos où peut se lire la date 1498.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
Le 449 E. Le boeuf de saint Luc se trouve aussi dans le ms. 248, fol. 39/45 r°.
Elle est collée et forme la lettrine S, diam. 42.
LE SAUVEUR
L.451 (A), B.262; L.56, G.354
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 60 r°: diam. 34
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine E.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
MARIA DE MEILAND
L.451 (C), B.262; L.56, G.354
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 106: diam. 34
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine Q
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT LAURENT
L.451 (D), B.262; L.56, G.354
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 36/42 v°: diam. 36
Épreuve collée formant lettrine G, coloriée.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINTE BARBE
L.451 (E), B.262.156, G.354
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 182 r°: diam. 34
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine V
Lehrs ne la localise pas à Liège.
Inv. 10.446: diamètre 34.
Au dos, timbre d'appartenance: lettres entrelacées B et autres.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT WOLFGANG
L.451 (F), B.262.156, G.354
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 265 r°, diam. 33
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine I
Lehrs ne la localise pas à Liège.

SAINTS PIERRE ET PAUL
L.452 (A), B.262.157, G.353
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 253 r°, diam. 33
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine T
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINT ANDRÉ ET SAINT BARTHELEMY
L.452 (C), B.262.157, G.353
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 27/31 r°: diam. 34
Épreuve formant lettrine G., coloriée.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINTS MATHIEU ET THOMAS
L.452 (D), B.262.157, G.353
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 218/275 r°: diam. 34
Épreuve collée, coloriée, formant la lettrine O.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
SAINTS SIMON ET THADÉE
L.452 (F), B.262.157, G.353
Burin, non signé
Ms. 248, fol. 39/41 v°: diam. 34
Épreuve collée, coloriée formant lettrine S.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
JEUX D'ENFANTS ***
L.479 I, B.275.188, G.387
Burin, signé °I°M°
Inv. 10.410: 109 × 139; 111 × 141.
Belle épreuve remargée, appart. timbre lettre L et timbre ovale illisible.
ILLUSTRATION DE PROVERBES ET DE PSAUMES
L.487 II, B.287.222, G.384
Burin, non signé
Inv. 10.411: 149 × 209 (filet); 343 × 210 f.
Sur la même feuille que L.491, signalé dans le catalogue Carew (London, 1874, n° 173) qui indique que l'unique exemplaire se trouve à Liège, filigrane: petite cruche, filet, m. inférieure, acheté 900 fl. chez Gutekunst.
LE JEUNE HOMME ET LA VIEILLE *
L.488 I, B.266.129 et 303.127, G.399
Burin, signé °I°M°
Inv. 10.412: 122 × 96 f.
Copie en contre partie du maître du Livre de raison L.73. Épreuve aux bords réparés, filets inférieurs et latéraux à hauteur des personnages.

COMBAT ENTRE DEUX HOMMES SAUVAGES À CHEVAL *
L.491 II, B.280.200, G.438
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.413: 195 × 209 jusqu'au filet de L.487
Copie d'après le Maître du Livre de raison L.56.
Se trouve sur la même feuille que L.487 avec large marge (Les deux se trouvaient primitivement sur la même planche. s. Carew), sans filet.
UN BATEAU SE DIRIGEANT VERS LA DROITE ***
L.492, B.278.196, G.421
Burin, signé $^{o}I^{o}$ $^{o}M^{o}$
Inv. 10.414: 164 × 131
Copie du Maître WA (L.35). Belle épreuve, filigrane P., sans filet ni marge.
LE CHEVALIER ET SA BELLE ***
L.501, B.272.182, G.403
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.415: 162 × 110
Belle épreuve légèrement réparée aux bords latéraux, sans filet ni marge.
LA FEMME MÉCHANTE ***
L.504, B.268.173, G.406
Burin, non signé
Inv. 10.415: 162 × 110
Belle épreuve réparée au bord droit, filigrane: blason surmonté d'une fleur, coupée au filet.
LA CHANTEUSE ET LE JOUEUR DE LUTH
L.506 II, B.268.174, G.408
Burin, signé $^{o}IM^{o}$
Inv. 10.416; 158 × 108; 169 × 114
Épreuve remargée, filigrane: main surmontée d'une fleur, appart. paraphe au dos H., filet, marge.
Lehrs ne localise pas l'exemplaire à Liège mais dans les enchères, il signale: Paelinck (Brüssel 1860) III, 130 fr. an Heussner, jetzt in Lüttich.
L'ORGANISTE ET SA FEMME
L.507 I, B.269.175, G.409 et p. 296
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.417: 158 × 108; 166 × 112
Épreuve très légèrement réparée, filigrane P, filet, marge.
Lehrs ne la localise pas à Liège.
COUPLE ASSIS SUR UN LIT **
L.508 I, B.270.179, G.410
Burin, signé $^{o}I^{o}M^{o}$
Inv. 10.418: 160 × 110; 170 × 115 pl. 189 × 133 f.
Épreuve très légèrement réparée, filet, larges marges.

LA PROMENADE **
L.513, B.272.184, G.414 et p. 296
Burin, signé I.V.M. sur la patte d'épaule de la Dame.
Inv. 10.419: 177 × 118
Copie en contre partie de Dürer B.94, épreuve coupée au filet, sans texte.
Inv. 10.420: 177 × 119; 186 × 119
Avec inscription et signature dans la marge inférieure.
QUATRE FEMMES NUES ***
L.514, B.273.185, G.389
Burin, signé Israhel ^{o}v^{o}M^{o}tzu^{o} Boeckholt.
Inv. 10.421: 191 × 131; 196 × 133
Copie en contre partie de Dürer B.75. Belle épreuve appart. timbre E.D. dans la marge inf. sous la sign. de Van Meckenem, filet, marge.
LE GRAND ALPHABET MAJUSCULE **
Première planche: A.B.C.D.
L.566, B.285.210, G.491
Burin, signé: Bocholt, Israhel ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.422: 167 × 118 pl.; 216 × 150 f.
Filigrane: Y avec une croix, sans filet, marges complètes.
LE GRAND ALPHABET MAJUSCULE **
Deuxième planche: E.F.G.H.
L.567, B.285.211, G.492
Burin, signé ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.423: 168 × 118 pl.; 216 × 149 f.
Sans filet, marge complète. (Lehrs signale par erreur un filigrane).
LE GRAND ALPHABET MAJUSCULE **
Troisième planche: I.K.L.M.
L.568, B.285.212 et 304.157, G.493
Burin, signé ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.424: 168 × 117 pl.; 217 × 148 f.
Filigrane: fleur avec tige, sans filet, marge complète.
LE GRAND ALPHABET MAJUSCULE **
Quatrième planche: N.O.P.Q.
L.569, B.285.213 et 304.157, G.194
Burin, signé ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.425: 168 × 118 pl.; 218 × 142 f.
Sans filet, marges complètes,
LE GRAND ALPHABET MAJUSCULE **
Sixième planche: X.Y.Z.T.
L.571, B.285.215, G.496
Burin, signé ^{o}I^{o}M^{o}
Inv. 10.426: 167 × 117 pl.; 217 × 149 f.
Filigrane (Y avec fleur), sans filet, marges complètes.

CROSSE D'ÉVÈQUE (fragment)
L.587, B.303; L.38 et 139
Burin, non signé
Inv. 10.427: 204 × 125
Fragment central représentant la Vierge et l'Enfant, filigrane: une cruche, sans filet, ni marge.
ENTRELAC AVEC LA DANSE MAURESQUE
L.617 II, B.280.201, G.465
Burin, signé ^{o} Israhel $^{o}V^{o}M^{o}$
Inv. 10.428: 115 × 266; 123 × 268.
Épreuve remargée, filet.
Inv. 10.429: 114 × 265; 120 × 267
L.617 I
Épreuve remargée, filet.
Lehrs ne localise pas la gravure à Liège mais il signale parmi les enchères: Paelinck (Brüssel 1860) I. 390 fr. an van Marke in Lüttich, jetzt in Bonn, S. Arenberg.
ENTRELAC AVEC L'ARBRE DE JESSE
L.618 II, B.281.202, G.466
Burin, signé Israhel $^{o}V^{o}M^{o}$
Inv. 10.341: 115 × 267; 120 × 267
Épreuve réparée, à droite dans le rinceau central, trace de fente dans le cuivre, sans filet, seule marge inférieure où se trouve la signature.
Lehrs ne la signale pas à Liège.

Table

ANCIEN TESTAMENT
8. Judith.

NOUVEAU TESTAMENT
16. La Sainte Vierge; variante.
23. La Nativité.
32. Le grand portement de croix.
41. La crucifixion.
49. La mort de la Vierge.

VIE DE LA VIERGE
50. L'offrande de Joachim repoussée.
52. Présentation de la Vierge au Temple.
56. Adoration des Mages.
59. Jésus au milieu des Docteurs.

VIE DU CHRIST

82. Le Christ reçu chez Simon.
85. Le Christ chassant les marchands du Temple.
94. Le Christ devant Pilate.
95. Le Christ devant Hérode.
120. Memento Mori.

LA PASSION

142. Le lavement des pieds.
143. L'Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers.
144. Le Christ devant Anne.
145. La Flagellation.
146. Le Couronnement d'épines.
147. Le Christ devant Pilate.
148. Ecce homo.
149. Le Portement de Croix.
151. La Lamentation sur le corps du Christ.
152. La Résurrection.
153. Les disciples d'Emmaüs.

LE CHRIST

164. L'Homme de douleur.
166. L'Homme de douleur.

LA VIERGE

181. La Madone à la pomme.
187. La Madone et l'enfant dans une cour.
192. La Madone à l'horloge; variante.
205. La Vierge assise sur un trône et allaitant l'enfant; variante.
212. La petite Madone d'Einsiedeln.
215. La Vierge à mi-corps entre saint Bernard et sainte Catherine.
217. La Sainte Famille.
219. La Sainte Famille à la sauterelle.
220. Trinité mariale.

LES APÔTRES

260. Judas Thaddée.
294 a. Pierre et André. Copie sur bois du XVIe siècle.

SAINTS

305 D. Saint Augustin.
306 A, B, C. Saint Corneille, saint Hubert, saint Quirin.
308 B. Saint François recevant les stigmates.
311. Saint Quirin (sans saint Antoine).
315. Saint Antoine. Copie du XVIe siècle.
316. Saint Antoine avec un démon.
328. Saint Christophe.
348. La Messe de saint Grégoire.
366. La Décollation de saint Jean-Baptiste.
367. La danse d'Hérodiade.
368. Saint Laurent.
372. Saint Martin.
383. La Lapidation de saint Étienne.

SAINTES

393. Sainte Barbe.
399. Sainte Hélène.
406. Sainte Catherine.
409. Sainte Marguerite.

SUJETS PIEUX

416. Le Christ dans le pressoir.
417. La Sainte Trinité.
421. Les Vierges sages; la troisième.
427. Les Vierges folles; la quatrième.

Projets pour orfèvres

445. Feuille L. A-D. Ecce homo, la Vierge à mi-corps sur un croissant, la Nativité, l'Adoration des Mages.
446. Feuille 2. E.F. Charlemagne et sainte Hélène, sainte Elisabeth.
447. Feuille 3. B.-E. Trinité mariale, saints Cosme et Damien, sainte Ursule, saint François et sainte Claire.
449. Feuille 5. B.-F. Sainte Véronique entre saints Pierre et Paul, les symboles des quatre Évangélistes.
451. A.C.-F. Le Sauveur, Maria de Meiland, saint Laurent, sainte Barbe, saint Wolfgang.
452. A.C.D.F. Saints Pierre et Paul, saints André et Barthélemy, saints Mathieu et Thomas, saints Simon et Thaddée.

Sujets profanes

479. Jeux d'enfants.
487. Illustration de proverbes et de psaumes.
488. Le jeune homme et la vieille.
491. Combat entre deux hommes sauvages à cheval.
492. Un bateau se dirigeant vers la droite.
501. Le chevalier et sa belle.
504. La femme méchante.
506. La chanteuse et le joueur de luth.
507. L'organiste et sa femme.
508. Couple assis sur un lit.
513. La promenade.
514. Quatre femmes nues.

Alphabet

566. Le grand alphabet majuscule.
Première planche A-D.
567. Deuxième planche: E-H.
568. Troisième planche: I-M.
569. Quatrième planche: N-Q.
571. Sixième planche: X-T.

Objets

587. Crosse d'évêque.

Ornements

617. Entrelac avec danse mauresque.
618. Entrelac avec l'arbre de Jessé.

Gravure retouchée par Israël van Meckenem. L.IV, 228 (22). Lamentation sur le corps du Christ.

Bibliographie

Lehrs Max, *Geschichte und kritiker Katalog des deutschen*, *niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Band IX, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1906.
Bartsch Adam, *Le Peintre Graveur*, tome VI, Leipzig, Barth, 1866.
Geisberg Max, *Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem*, Strassburg, 1903.

Het werk van Israël van Meckenem in de verzamelingen van de Luikse universiteit

Een nader onderzoek van de prenten van Israël van Meckenem verschaft ons een dankbare aanleiding om wat nadrukkelijker in te gaan op een 'stokpaardje' van Prof. Louis Lebeer: de rol nl. die de gravure als tijdsdokument kan spelen met betrekking tot een bepaalde periode van de beschavingsgeschiedenis.

De stukken geschut, afgebeeld in 'Judith' (L.9), releveren bijv. nauwkeurige technische bijzonderheden omtrent de vooruitgang die werd gemaakt in de fabricage van de kanonnen waarmee het leger van Karel de Stoute was uitgerust.

In de gravure getiteld 'La Femme méchante' (L.504) treft men een zeldzaam voorbeeld aan van een typisch mannelijke klederdracht, het zogenaamde 'boulevart'-kostuum.

In uitbeeldingen van interieurs zijn verder allerhande dagelijkse gebruiksvoorwerpen terug te vinden: horloges, bolle spiegels, muziekinstrumenten, boekenbundels, rozenkransen.

Hoewel Israël van Meckenem eerder als een knap vakman dan als een artiest moet beschouwd worden, dwingt de zwier waarmee de 'Danse mauresque' (L.617) getekend werd toch wel bewondering af.